BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Lino Micciché

Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco

Note e rubriche di: *CASTELLO, CHITI, CINCOTTI, FIORAVANTI, MONTESANTI.*

diciassette tavole fuori testo

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1965

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 9

settembre 1965

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il Gran Premio del libro "Leone di San Marco" 1965 alle Edizioni di Bianco e Nero

Segnalato il "Michelangelo Antonioni" di Di Carlo

La giuria della X[a] Mostra Internazionale del Libro e del Periodico cinematografico (tenutasi alla Biblioteca Marciana di Venezia nel quadro della Mostra del Cinema) — presieduta da Giorgio Bassani e composta da Mario Della Costa, Tullia Gasparini Leporace, Corrado Terzi, Davide Turconi — ha assegnato il Gran Premio « Leone di San Marco » per il 1965 alle Edizioni di Bianco e Nero per il complesso delle opere esposte, e cioè l'« Antologia di Bianco e Nero 1937-1943 », a cura di Leonardo Autera e Mario Verdone, in sei volumi, il VI° volume (sezione Autori - lettera S) del « Filmlexicon degli autori e delle opere », « Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri Paesi », « Michelangelo Antonioni » di Carlo Di Carlo, « Dziga Vertov » di Nikolaj Abramov, « Rouben Mamoulian » di Giulio Cesare Castello.

A parte, la giuria ha anche segnalato per la sezione biografie il « Michelangelo Antonioni » di Carlo Di Carlo.

Ecco il dettaglio degli altri premi:

TARGHE LEONE DI SAN MARCO per il miglior libro di ciascuna sezione: a) *storiografia e documentazione*: « Histoire du cinéma mondial » di Georges Sadoul, 7[a] ed. ampliata (Francia); b) *teoria ed estetica*: « Trattato di teoria cinematografica - vol. I°: L'immagine » di p. Nazareno Taddei S.J. (Italia); c) *cataloghi e repertori*: « Le film sur l'art », a cura di Pasquale Rocchetti e Cesare Molinari (Italia); d) *tecnica*: « Le tecniche della realizzazione cinematografica » di Renato May (Italia); e) *soggetti e sceneggiature*: « Fire Film » di Carl Theodor Dreyer (Danimarca); f) *cinema per la gioventù*: « Die pedagogische Chance der technischen Medien » di Heinrich Berresheim e Herbert Hoersch (Germania occid.); g) *biografie*: « Joris Ivens », volume collettivo edito dalla Staatlienes Filmarchiv der edr (Germania orient.); h) *rapporti fra cinema, teatro, tv e altre arti*: « Expressionismus und Film » di Rudolf Kurtz, nuova ed. (Svizzera);

SEGNALAZIONI per un libro di ciascuna categoria: a) *storiografia e documentazione*: « Beginning of the Biograph » di Gordon Hendricks (U.S.A.) e « Suomalaisen Elekuvan Vousikymmenet » di Kari Uusitale (Finlandia); b) *teoria ed estetica*: « Esthetique et psychologie du cinéma » di Jean Mitry (Francia) e « I miei film » di Carl Theodor Dreyer (Italia); c) *cataloghi e repertori*: « Index Cinéma 65 » edito da La Cinématographie Française (Francia); d) *tecnica*: nessuna segnalazione; e) *soggetti e sceneggiature*: « Sei film » di Michelangelo Antonioni (Italia) e « Spectaculum. Texte moderner Filme », vol. II°, con senegg. di Antonioni, Buñuel, De Sica, Resnais, Varda (Germania occ.); f) *cinema per la gioventù*: nessuna segnalazione; g) *biografie*: « The Lonely Life » di Bette Davis (Gran Bre-

tagna); h) *rapporti fra cinema, teatro, tv e altre arti*: « Film e opera letteraria » di Pio Baldelli (Italia);

TARGHE LEONE DI SAN MARCO per il miglior periodico di ciascuna sezione: a) *tecnici e professionali*: « Le Cinéma Pratique » (Francia); b) *divulgazione*: « Movie Marketing » (Giappone); c) *di cultura e di studio*: « Sight and Sound » (Gran Bretagna); d) *a numeri monografici*: « L'Avant-Scène-Cinéma » (Francia);

SEGNALAZIONI per un periodico di ciascuna sezione: a) *tecnici e professionali*: nessuna segnalazione; b) *divulgazione*: « Cinematografia Ita » (Italia); c) *di cultura e di studio*: « Cinema Nuovo » (Italia), « Cahiers du Cinéma » (Francia), « Film » (Germania occid.); « Film Comment » (U.S.A.); d) *a numeri monografici*: « Premier Plan » (Francia);

OSELLE D'ARGENTO per gli editori: a) per il complesso delle opere presentate a Giulio Einaudi (Italia); b) per la collana di sceneggiature « Cinemathek - Ausgeaehlte Filmtexte » a Marion Von Schroeder (Germania occ.);

OSELLA D'ARGENTO per un libro singolo: « En film trilogi » di Ingmar Bergman (Svezia).

Il riconoscimento altissimo della Mostra veneziana del libro, proveniente da una giuria presieduta da uno scrittore di prestigio internazionale come Bassani, corona i lunghi sforzi del Centro Sperimentale di Cinematografia per conferire alla sua attività editoriale un peso legato non già alla organizzazione di vendita o alla forza della pubblicità (sul qual piano mai si potrà competere con i grandi editori del mondo) bensì alla coerenza d'una scelta a favore della cultura, anche contro le ragioni commerciali, quando occorra. Il confronto che si stabiliva a Venezia era con editori maggiori e minori di ogni continente, dall'Europa all'Asia all'America: non è piccolo vanto aver ottenuto il primo premio assoluto.

Fra le opere laureate col « Leone » e edite dalla recente insegna delle « Edizioni di Bianco e Nero » (recente come insegna; ché in pratica il Centro ha provveduto a stampare libri di cultura cinematografica fin dalla fondazione), campeggia naturalmente l'« Antologia » della nostra rivista, amorevolmente curata da Leonardo Autera e Mario Verdone, che è insieme una raccolta di testi per lo più introvabili (le annate fino al 1943 sono esaurite) e un bilancio del contributo della rivista, in anni difficili, all'affermarsi della cultura cinematografica in Italia. Il VI° volume della prima sezione del « Filmlexicon », diretto ora da F.L. Ammannati, condirettore Leonardo Fioravanti, redattori Leonardo Autera e Ernesto G. Laura, redattore capo Fernaldo Di Giammatteo, costituisce un'ulteriore tessera d'un mosaico che sta per essere compiuto e che già interessa studiosi di ogni Paese. « Il film storico italiano » è la raccolta degli atti d'un convegno internazionale tenutosi al C.S.C. che stabilì con serietà filologica e ampiezza di riferimenti culturali un bilancio d'un'epoca ormai lontana del cinema italiano e delle sue incidenze sulle altre cinematografie. « Dziga Vertov » è la traduzione italiana d'una monografia critica accurata dello studioso sovietico Abramov su un esponente del cinema sovietico della Rivoluzione e del periodo post-rivoluzionario, un testo che forse il lettore italiano non avrebbe potuto conoscere altrimenti. « Michelangelo Antonioni » di Carlo Di Carlo, che ha ottenuto anche una particolare segnalazione, è, oltreché un saggio monografico, una monumentale raccolta di tutto ciò che nel mondo si è scritto sul regista e indica come gli interessi della Casa Editrice non si volgano solo al cinema del passato, ma si inseriscano nel vivo delle problematiche in discussione. « Rouben Mamoulian » di Giulio Cesare Castello è invece un esempio di monografia condotta con metodo critico ineccepibile e solida documentazione e dei film e di quanto sui film d'un regista si è scritto, contribuendo polemicamente a rivalutare una figura oggi forse trascurata del cinema statunitense.

Il premio veneziano è un impegno a proseguire su una strada certamente ardua di penetrazione nel mercato librario con testi scientifici concepiti con larghezza di orizzonti culturali. Prima tappa sarà l'imminente pubblicazione del settimo volume del « Filmlexicon », che porterà la sezione Autori alla lettera Z.

Vita del C. S. C.

Si è svolto ad Oslo dal 19 al 26 giugno il XXI Congresso della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film: 19-20 Comitato Direttivo; 21-26 Assemblea Generale) al quale hanno preso parte oltre 30 rappresentanti delle maggiori Cineteche del mondo.

Quali membri effettivi erano

presenti archivi dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Danimarca, Gran Bretagna, Israele, Italia, Jugoslavia, Olanda, Polonia, Repubblica Federale Tedesca, Repubblica Democratica Tedesca, Romania, Svezia, Ungheria, U.R.S.S. e U.S.A.

L'Italia era rappresentata dal Dr. Gianni Comencini, Segretario Generale della Cineteca Italiana di Milano, e dal Dr. Fausto Montesanti, Conservatore della Cineteca Nazionale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Fra gli argomenti all'ordine del giorno vi era il problema del « copyright » sul quale la Cineteca Nazionale ha presentato una relazione.

Al termine dei lavori è stato eletto il nuovo Comitato Direttivo (Presidente: Prof. Jerzy Toeplitz, del Centralne Archiwum Filmowe di Varsavia) nel quale il Dr. Leonardo Fioravanti ricopre la carica di Vice-Presidente e il Dr. Fausto Montesanti quella di membro supplente.

* * *

Dal 28 giugno al 4 luglio si è poi svolto a Mosca il XII Congresso del Centro Internazionale di Collegamento delle Scuole di Cinema e Televisione (C.I.L.E.C.T.): il tema trattato quest'anno era il seguente: « Il ruolo dell'eredità cinematografica classica nella formazione degli studenti degli istituti di insegnamento professionale di cinema e televisione ».

Tre scuole in particolare erano state incaricate dal Congresso precedente di inviare una relazione: la Scuola di Mosca, quella di Varsavia e quella di Roma.

Relatori per il Centro Sperimentale di Cinematografia sono stati il Direttore, Dr. Leonardo Fioravanti, e il Dr. Fausto Montesanti, insegnante di Storia del Cinema (quest'ultimo presente al Congresso).

Alla fine dei lavori nel corso dei quali l'argomento suddetto è stato ampiamente discusso con numerosi interventi dei rappresentanti delle varie scuole si è proceduto alla elezione del nuovo Comitato Direttivo di cui il Dr. Leonardo Fioravanti risulta anche quest'anno Vice-Presidente.

Il testo delle due relazioni, quella sul « copyright » del Congresso della F.I.A.F. a Oslo, e quella sulle tradizioni classiche del Congresso delle Scuole a Mosca, è pubblicato in questo numero della rivista.

il prossimo numero
sarà interamente dedicato
alla

Mostra di Venezia

e agli altri

festival dell'estate

oltre alle
tradizionali rubriche

Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco

di LINO MICCICHÉ

In un suo recente studio sui rapporti tra critica e « nuovo cinema » uno dei più sensibili critici cinematografici cecoslovacchi, Drahomira Olivova (1), accenna polemicamente « a quei giornalisti occidentali che oggi lodano » i film cecoslovacchi « soltanto perché vi avvertono la *sensazione politica* che può giovare ai loro giornali, ma che in questi film assolutamente non c'è ». L'osservazione non riguarda la nostra grande stampa d'informazione — che, attentissima ad ogni soffiar di vento in URSS e pronta a segnalare i racconti anticonformisti di *Novi Mir* e le successive tirate d'orecchi della « Pravda » (2), si mostra ancora alquanto insensibile agli attuali sommovimenti della cultura cecoslovacca — quanto piuttosto talune segnalazioni dellla stampa francese o britannica, probabilmente non esenti da quello spirito sensazionalistico che la Olivova sottolinea. Va detto tuttavia che non rilevare nell'anticonformismo delle nuove generazioni cinematografiche cecoslovacche l'aspetto politico — nel senso generale della parola — sarebbe peccare di parzialità e rischiare di offrire un quadro falso di quanto oggi sta accadendo a Praga e a Bratislava: dove non solo molti film sono caratterizzati da una indiscutibile politicità, ma dove soprattutto le tendenze di fondo degli autori, giovani ma non solo giovani, spesso contestano, non di rado rovesciano i termini tradizionali della vecchia « politica culturale ».

---

(1) Cfr.: DRAHOMIRA OLIVOVA: *La critica ed il nuovo cinema in Cecoslovacchia* relazione tenuta alla Prima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 29 maggio-6 giugno) nell'ambito della Tavola Rotonda « La critica e il nuovo cinema ».

(2) L'ultimo caso, quello dello scrittore Vitalj Siemin — vedi successivamente la nota (13) — è stato riportato ampiamente, ad esempio, da due grandi quotidiani d'informazione di Milano, nel totale silenzio della stampa di sinistra. D'altronde, almeno da Mosca, la stampa « borghese » ha una tradizione di *caccia al mugugno* culturale. Ricordiamo di avere letto qualche anno fa sul *Corriere della sera* la prima corrispondenza italiana su *Cieli puliti* di Ciukrai.

Non a caso, come avremo modo di accennare, ai tradizionali ostacoli a fare un « cinema d'autore » spesso i cineasti cecoslovacchi debbono aggiungere impedimenti di ordine politico, anche nel senso più specifico del termine. E sarebbe stupefacente, d'altro canto, se così non fosse, posto che ogni rinnovamento culturale — quando sia autenticamente tale — concerne, e non può non concernere, in modo diretto o indiretto, la sfera politica, sempreché per essa si intenda — come si deve intendere — non il ristretto recinto dove operano deputati o segretari di partito, ma la responsabilità civile di ciascuno, l'essere presente di ognuno rispetto alla storia, il rapporto ineliminabile dell'individuo con la società ed il suo potere di mutarla o di esserne mutato. Per questo, e ad evitare d'altronde ogni equivoco sensazionalismo, ci sembra opportuno inquadrare il nuovo cinema cecoslovacco, di cui intendiamo qui dare notizia, in una situazione strutturale ed in un clima. Perché esso non appaia un « miracolo », ma un moto cosciente.

Tra il 1953 ed il 1961 la produzione cinematografica cecoslovacca di lungometraggio ha ottenuto in manifestazioni cinematografiche straniere (mostre, festival, rassegne, ecc.) 35 premi complessivi. Nel solo 1964 essa ne ha avuti 37 (e 35 per il settore cortometraggi). Si può essere scettici quanto si vuole — come noi siamo — sulle giurie e sui premi, ma la differenza tra le due cifre è tale da indicare oggettivamente che qualcosa è successo.

D'altronde se prendiamo i due più recenti studi sul cinema cecoslovacco apparsi in Italia — il volume *Il film cecoslovacco* di Ernesto G. Laura, edito nel '60 dalle Edizioni dell'Ateneo (ad esso rimandiamo per tutti i riferimenti generali) ed il « quaderno » di Ugo Casiraghi *Il cinema cecoslovacco,* edito nel giugno '62 dal Circolo Monzese del Cinema — vanamente possiamo cercarvi i nomi di Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Štefan Uher, Ewald Schorm, Eduard Grečner, Pavel Hobl, Jan Němec, Stanislav Barabáš, Peter Solan. La ragione è presto detta: una nuova generazione di cineasti è nata in Cecoslovacchia negli ultimi tre anni ed è entrata negli studi di Barrandov — la cinecittà praghese — e di Koliba — la cinecittà di Bratislava, capitale della Slovacchia — con un successo quantitativamente e qualitativamente eccezionale.

Per quanto però ovviamente determinante possa apparire *una così nutrita immissione* di nuove leve in una cinematografia che, pur dopo tale accrescimento, conta poco più d'una cinquantina

di registi (3), essa non basta a spiegare il fenomeno se non si tiene conto di altri fattori che hanno appunto permesso la trasformazione in mutamento qualitativo di quello che avrebbe altrimenti potuto essere un semplice accrescimento numerico di registi disponibili ed hanno soprattutto impedito che tra la « nová vlna », la nuova ondata cioè, e le precedenti generazioni di cineasti cecoslovacchi si creasse la frattura che ad esempio si è avuta in Francia.

« Una delle ragioni principali della rinascita del nostro cinema — dicono Jan Kadár e Elmar Klos, due registi della *vieille vague* — è la nuova organizzazione della cinematografia che dà maggiore autonomia ai Gruppi Artistici. Prima c'era un Consiglio Artistico Centrale composto da una trentina di persone assai serie ed oneste, ma che per lo stesso loro numero erano costrette a giungere a dei risultati per così dire *sintetici,* ovviamente legati ad una sorta di compromesso. Per di più i membri di tale consiglio non erano eletti, ma nominati ufficialmente e si sentivano in tale maniera molto *responsabili.* Ciò nel 1961 è finito. »

Nel 1961, infatti, il Consiglio Artistico Centrale venne eliminato a conclusione di una lunga battaglia tra i cui protagonisti vi fu la Svaz Československych Divadelnich a Filmovych Umělcu, l'associazione che unisce artisti e critici di cinema e di teatro e che nel dibattito culturale attualmente in corso in Cecoslovacchia ha un ruolo di primaria importanza. A sostituire il defunto C.A.C. vennero creati sette gruppi artistici: cinque a Praga e due a Bratislava (4), praticamente corrispondenti ad altrettante società di produzione. Ogni Gruppo Artistico è composto di cinque o sei *direttori artistici* (5) cui spetta il compito di trovare idee, soggetti, libri da cui trarre film, collaboratori, sceneggiatori e registi; e quindi di occu-

(3) Per l'esattezza 55, di cui 42 operanti negli studi di Barrandov e 13 in quelli di Koliba.

(4) La Slovacchia, che ha tradizioni nazionali e culturali diverse dalla Boemia e dalla Moravia — e dove si parla addirittura un'altra lingua, lo slovacco appunto, che ha alcune sensibili differenze dal céco — gode di una sorta d'autonomia regionale. In Slovacchia vivono circa tre milioni e mezzo di abitanti sui circa tredici complessivi della Cecoslovacchia.

Questa parte della nostra esposizione riguarda soprattutto i 5 gruppi artistici di Praga, rispetto ai quali, tuttavia, quelli di Bratislava non presentano sostanziali differenze strutturali.

(5) È la traduzione più esatta del termine *dramaturg,* parola di origine teatrale (Direttore Artistico di Teatro) che non ha niente a vedere con il nostro « drammaturgo ».

parsi del film messo in cantiere, dal soggetto fino all'edizione. Ciascuno di questi *direttori artistici* risponde del proprio operato ai due responsabili del gruppo: un *responsabile della produzione* ed un *responsabile artistico,* che sono quelli da cui ogni gruppo prende il nome. L'insieme dei gruppi e dei loro responsabili agisce sotto il coordinamento del *Direttore Artistico centrale* e del *Direttore centrale della produzione* dei due studi (6).

A parte le iniziative del G.A., le proposte il più delle volte partono dai registi. Questi sono di fatto impiegati dello studio, dal quale percepiscono uno stipendio (7), e possono indirizzare le loro proposte a qualsiasi gruppo, rivolgendosi ad un secondo qualora un primo le rifiuti, così come possono rifiutare a loro volta le proposte non di loro gradimento. Si viene in tal modo a creare un rapporto concorrenziale tra i diversi G.A. che cercano di accaparrarsi come è ovvio i migliori soggettisti ed i migliori registi dello studio: 42 registi 17 soggettisti e sceneggiatori (più 30 operatori e 30 direttori di produzione) a Barrandov; 13 registi, 15 soggettisti e sceneggiatori a Koliba, dove però questi ultimi non sono « impiegati » come nello studio di Praga ma presi sotto contratto di volta in volta.

Naturalmente in una struttura di questo tipo il problema chiave è quello dell'autonomia. Essa è ampia al primo stadio di avviamento del progetto cinematografico. Ciascun gruppo, infatti, ha i mezzi finanziari per pagare i lavori di ricerca sul soggetto, di stesura del trattamento e di elaborazione della sceneggiatura. La direzione centrale dello studio, attraverso la quale passano tutti i progetti fin dalla fase iniziale, può intervenire, ed anzi di volta in volta interviene, ma fino a questo punto il suo parere ha solo un valore consultivo e spetta al G.A. stabilire se proseguire o meno nella prepa-

(6) Vale a dire: i 5 gruppi di Barrandov ai due direttori centrali di Barrandov e i due gruppi di Koliba ai propri.

Indubbiamente un elemento che giocò un ruolo importante nel dibattito che ha portato alla eliminazione del Consiglio Artistico Centrale e alla formazione dei Gruppi Artistici autonomi fu la constatazione dei risultati cui, anche negli anni di maggiore chiusura stalinista, erano giunti gli studi del film d'animazione ai quali per ragioni tecniche era stata data una quasi totale autonomia. Nel periodo oscuro del cinema cecoslovacco Jiří Trnka e Karel Zeman mietevano allori in tutte le competizioni internazionali, mantenendo nei propri film d'animazione una libertà creativa quasi senza limiti.

(7) Lo stipendio iniziale per un neoregista supera di poco le 1000 corone (cioè circa 40.000 lire) mensili. Naturalmente per ogni film viene corrisposto un compenso a parte.

razione del film. Alle soglie della realizzazione vera e propria la opinione della direzione centrale diviene invece determinante, nel senso che spetta ai due direttori centrali (quello artistico e quello della produzione) stabilire in via definitiva se la sceneggiatura debba o meno essere trasformata in film. L'eventuale parere negativo — con conseguente indisponibilità dei fondi necessari alla produzione (fondi tutti in mano alla direzione centrale dello studio) — è sottoposto a discussione, ma, benché esista la teorica possibilità che i due direttori generali mutino giudizio e che accettino ugualmente di fare un determinato film, nonostante la propria opinione contraria, è da supporre che in pratica ciò avvenga difficilmente, proprio perché in ogni caso la responsabilità ultima, di fronte ad eventuali contestazioni da parte della direzione generale della cinematografia, è loro.

Alla Direzione Centrale spetta d'altro canto il potere di coordinamento, e quindi di controllo, sui G.A. Essa può ad esempio mutare la direzione di un gruppo se questa non funziona o addirittura eliminare il G.A., possibilità questa già verificatasi, poiché i gruppi attualmente in funzione a Barrandov sono cinque ed erano in origine sei. I criteri cui essa si attiene nel valutare la non funzionalità del G.A. sono: *a*) i registi migliori dello studio non lavorano mai con quel gruppo; *b*) la produzione di quel gruppo è accolta sfavorevolmente dalla critica; *c*) la produzione di quel gruppo, oltreché accolta sfavorevolmente dalla critica, è anche rifiutata dal pubblico (ma quest'ultimo sembra essere un elemento di valutazione secondario).

La relatività dell'autonomia dei G.A. è dunque abbastanza evidente, come d'altro canto provano i non pochi « soggetti nel cassetto », tra cui non mancano, pare, quelli estremamente interessanti. Ciononostante il progresso compiuto rispetto ai tempi del Consiglio Artistico Centrale risulta evidente, sia perché con la nuova strutturazione dell'attività produttiva, si è venuta a creare una dialettica prima inesistente, sia perché le possibilità di contestazione a eventuali decisioni dall'alto sono migliori, così come più ampi appaiono in margini di libertà creativa di ciascun autore.

Va infine tenuto presente che la direzione centrale dello studio ha l'obbligo di produrre un numero preciso di film ogni anno, né uno di più né uno di meno. Barrandov, ad esempio, deve produrre 30 film (8) e dispone a tale fine di un fondo complessivo di 90 milioni

(8) Lo studio di Koliba ha prodotto nel '64 sette film (vedi nota 27) e nel 1965 la produzione dovrebbe salire a 8 film. Quanto a Barrandov il piano del '65 preve-

di corone (all'incirca 3.600 milioni di lire). Ciò porta all'investimento medio unitario di 3 milioni di corone (120 milioni di lire), anche se, come è ovvio, vi sono in produzione film che vanno da punte minime di 1 milione di corone (40 milioni di lire) fino a massime di 7-8 milioni di corone (280-320 milioni di lire).

Il quadro delle strutture non sarebbe completo se non aggiungessimo qualche cenno alla situazione di mercato. Il mercato cecoslovacco dispone di 110 milioni di spettatori avendone perduti più di 50 milioni negli ultimi sei anni a causa della televisione (oltre 2 milioni di ricevitori) e manifestando ancora tendenze ad un'ulteriore diminuzione. Da rilevare, però, che la TV cecoslovacca trasmette quasi tutti i film nazionali quando il loro iniziale sfruttamento sia in via di esaurimento. Il prezzo medio del biglietto, nelle 3500 sale che sono tutte di proprietà comunale (da otto anni, poiché prima erano della Československý Film, cioè dello stato) — escluse le proiezioni di film per la gioventù, per altro frequentissime, dove il prezzo corrisponde ad una cifra in valuta italiana inferiore alle 50 lire — è di tre corone (120 lire) ed è dato dai minimi di due corone dei paesi e dai massimi di 7-8 nei grandi locali centrali di città. Le

---

deva, oltre a diversi mediometraggi a soggetto e alle prime riprese di alcuni film del '66, i seguenti film così suddivisi tra i cinque Gruppi Artistici:

Gruppo Feix-Brož: *La dama bianca* di Zdeněk Podskalský; *La bottega sul Corso* di Ján Kadár ed Elmar Klos; *Una donna terribile* di Jindřich Polák (coproduzione con la DEFA FILM di Berlino); *Piume d'aquila* di Jiří Hanibal; *Un alibi per voi* di Vladimir Čech; *31 gradi all'ombra* di Jiří Weiss (coproduzione con la Gran Bretagna).

Gruppo Novotný-Kubala: *L'angelo della felice morte* di Štěpán Skalský; *Corsa all'Avventura* di Antonín Maša e Jan Čuřík; *L'eroe ha paura* di František Filip; *Matrimonio condizionato* di Pavel Kohout; *I sette assassinati* di Pavel Kohout; *Gli amanti di una sola notte* di Zdeněk Sirový.

Gruppo Sebor-Bor: *Il coltello finlandese* di Zdeněk Sirový; *Calcio* di Jaroslav Mach; *Gli amori di una bionda* (primo titolo: *Un amore per bene*) di Miloš Forman; *Un tipo spacciato* di Vladimir Čech; *Illuminazione intima* di Ivan Passer; *Il giudice se ne va* di Miloš Makovec; *Racconti polizieschi* di Josef Škvorecký.

Gruppo Šmída-Fikar: *Viva la repubblica* di Karel Kachyna; *Durata del bacio: novanta minuti* di Antonín Moskalyk; *Jonas* di Jan Roháč e Miloš Forman; *Perle sul fondo* di Jaromil Jireš, Věra Chytilová, Jiři Menzl, Jan Němec e Evald Schorm; *La mela d'oro* di Otakar Vávra; *Due milioni di testimoni* di Věra Sadková.

Gruppo Svabik-Prochazka: *Margherita Lazarova* di František Vlacil; *Il viso perduto* di Pavel Hobl; *Katia e il coccodrillo* di Jan Valášek; *Nessuno riderà* di Hynek Bočan; *Chiamate Martin 224466* di Hynek Bočan; *Pouchtchik va a Praga* di Lev Goloub (coproduzione con l'URSS).

frequenze massime per un film di grande successo, in un anno e mezzo di sfruttamento, arrivano a 3 milioni di spettatori, che è appunto la cifra toccata da *Un giorno, un gatto* di Jasný, cui spetta quest'anno il primato delle presenze tra i film cecoslovacchi assieme a *Limonada Joe* di Lipský, un elegante e spiritoso western brillante che ha raggiunto due milioni di spettatori in sette mesi, e a *Gli « anziani » alla raccolta del luppolo,* di Ladislav Rychman, un *musical* non privo di qualche arguto accenno di satira politica; mentre tra i film stranieri sono in prima fila *Mezzogiorno di fuoco, I magnifici sette* e *Il grande paese,* tutti e tre americani, ed il nostro *Divorzio all'italiana.* La cifra al di sotto della quale l'andamento di un film è da considerarsi disastroso è di almeno 500.000 spettatori, corrispondenti a circa 3.000 proiezioni. Questo è comunque il limite considerato quale base minima dai dirigenti della distribuzione, i quali per altro sembrano essersi anche essi resi conto che il problema — in Cecoslovacchia non dissimilmente dall'Italia — è rendere possibile la differenziazione della domanda anonima ed apparentemente uniforme dello spettatore. Consapevolezza dimostrata dall'iniziativa di alcune sale specializzate (due a Praga e poi a Pilsen, Ostrava e in altre città) del tipo « cinéma d'essai » che hanno messo, fra l'altro, in crisi i circa 350 cineclub, numerosissimi sulla carta ma relativamente poco attivi, anche perché sorti assai di recente.

Il problema della distribuzione è, insomma, anche in Cecoslovacchia un problema chiave, come lo è in tutto il mondo. Il fatto che in questo paese la distribuzione sia interamente nazionalizzata ed accentrata non sposta la questione di fondo, che è quella della possibilità di una domanda differenziata dello spettatore, cioè in ultima analisi la questione del pubblico; al quale per la cronaca vengono offerti annualmente 200 nuovi film tra i quali, detratti i 35-40 di produzione nazionale (9), i 160 di produzione estera annoverano un 55 per cento proveniente dai paesi socialisti (10).

---

(9) La distribuzione compra dalla produzione nazionale corrispondendo agli studi per ogni film un prezzo pari all'ammontare del bilancio preventivo. Tale fatto non è davvero secondario poiché dà alla produzione — una volta che i preventivi siano rispettati — la sicurezza di non lavorare in perdita: elimina cioè uno di quei fattori che nei paesi ad economia di mercato costituiscono la più grave remora alla libertà creativa degli autori.

Varrà aggiungere che sugli incassi al botteghino il 40 % viene prelevato dalla distribuzione ed il restante 60 % va alle sale.

(10) Fino a qualche anno fa il numero dei film sovietici presentati sul mercato

V'è semmai da aggiungere che l'accentramento statale della distribuzione, e cioè la identificazione, senza nessun passaggio intermedio, con il potere politico-amministrativo, favorisce la immediatezza di ogni impedimento politico alla uscita in pubblico di film che, dopo avere eventualmente superato la barriera burocratico-politica della direzione centrale dello studio, se ne trovano un'altra con caratteristiche burocratico-politiche ancora più accentuate. È vero che nella storia del cinema cecoslovacco nazionalizzato ciò si sarebbe verificato solo tre volte, di cui sembra solo due per ragioni politiche: per *Tre desideri* (Tři přání), una satira del costume e degli ideali « piccolo borghesi » nel socialismo, firmata nel '58 da Klos e Kadár al loro quarto film; e per *Hic sunt leones* (Zde jsov lvi) di Krška. Ambedue i film sono poi usciti — assieme al terzo, un mediocre film commerciale di Lipský — a qualche anno di distanza. Ma evidentemente il problema resta.

Se per intendere il rinnovamento del cinema cecoslovacco bisogna inserirlo in questa situazione strutturale parzialmente — ma nel caso dei gruppi di produzione sostanzialmente — rinnovata rispetto agli « anni duri », occorre d'altro canto legare il panorama cinematografico col più generale panorama culturale cecoslovacco. Diremo subito che, per quanto la nostra conoscenza diretta sia in tale campo ovviamente minore, la sensazione che gli umori e i fermenti anticonformisti non siano limitati al cinema è oggettiva. All'inizio del '65 ad esempio è stata rappresentata a Praga, ed ha poi cominciato a circolare nel paese, una commedia, *Re Vavra* (ispirata parzialmente ad una leggenda popolare filmata anche da Karel Zeman), in cui la satira dei tempi del « culto della personalità » era tanto aperta quanto violenta e — quel che più ci sembra significativo — non considerava affatto chiuso il problema con la morte del Re Vavra stesso, il quale a fine commedia trovava modo, morto ma non morto, di alzarsi sopra il catafalco e di fare una complice strizzatina d'occhi. Nel campo della letteratura, accanto al « tutto esaurito » nelle librerie delle opere di Kafka pubblicate tutte con suc-

---

cecoslovacco era notevolissimo. Ma da qualche tempo la cifra è in progressiva diminuzione e recentemente (1964) è giunta alla quota minima di 15 pellicole.

Dei circa 75 film provenienti da paesi non socialisti, la maggior parte sono U.S.A., francesi ed italiani. 35 film stranieri sono doppiati, con preferenza per quelli parlati in lingue lontane dal céco (italiani e francesi soprattutto). Il resto dei film stranieri viene presentato con sottotitoli. Lo sfruttamento di tali film dura cinque anni.

cesso negli ultimi tre anni, significativa è anche la fortuna di uno scrittore che la nuova generazione considera il maggiore narratore céco del dopoguerra: Bohumil Hrabal (11). Hrabal ha passato la cinquantina e scrive dal primissimo dopoguerra. Ma la sua attività fino a qualche anno fa fu privata e clandestina nel senso letterale della parola: egli non poteva pubblicare. Ciò semplicemente perché i personaggi dei suoi racconti sono spesso dei *déracinés* e sempre, comunque, posseduti da una problematica estremamente individualistica, altrettanti Švejk mossi da una personale filosofia della sopravvivenza con cui badano a non farsi integrare dal parossismo della socialità. Può essere interessante considerare che queste caratteristiche, che erano state i capi d'accusa contro lo scrittore da parte dei dogmatici, costituiscono ora la ragione del suo successo che, anche in termini quantitativi — di copie di libri venduti, cioè — ha raggiunto proporzioni notevoli e ha fatto di Hrabal quasi un personaggio popolare.

Per citare un ultimo esempio, nell'aprile di quest'anno, sulla Voršilská Ulice di Praga è stata allestita una « personale » di Mikulaš Medek, un « leader » della pittura astratta céca — autore di alcune eccellenti composizioni — la cui situazione era fino a pochissimo tempo fa ancora peggiore di quella di Hrabal, poiché la professione di pittore non figurativo era ufficialmente parificata a quella dell'accattone ed i giornali, anche specializzati, non si occupavano di pittura non figurativa se non per condannarla in termini violentissimi. D'altro canto l'ultimo pronunciamento del PCC contro l'astrattismo risale alla fine del '63 ed è cioè singolarmente vicino all'articolo su Medek apparso agli inizi del '65 su un giornale ufficiale praghese e nel quale si riconosce nel pittore una personalità di valore. Ovviamente questo « disgelo » culturale, che tocca talora punte di apertura inaspettate anche dai più ottimisti, non ha luogo senza ripensamenti ufficiali e senza le contraddizioni di frequenti ritorni a posizioni superate. Ne sanno qualcosa i dirigenti di un circolo anticonformista di Praga, il Viola Club (12), che dopo aver

---

(11) Cfr.: JAROMIL JIREŠ: *Les petites perles sur le fond de la mer,* in « Jeune Cinéma », n. 3-4, Décembre 1964-Janvier 1965. Jireš è uno dei sei registi che hanno tratto dalle novelle di Hrabal il film a episodi *Piccole perle,* su cui ci soffermiamo in seguito.

(12) Il Viola Club che è nato, diretto e frequentato da giovani è un punto di ritrovo della intellettualità praghese più anticonformista dove si eseguono piccoli

ospitato il poeta americano Allen Ginzburg ed aver organizzato alcune serate di lettura delle sue poesie, ne hanno avuto aspri rimbrotti ed hanno perfino fatto sparire le sue fotografie che campeggiavano, autografe, in una delle bacheche del Club sulla Narodni třída. Ma sarebbe in totale malafede chi negasse che l'atmosfera della vita intellettuale cecoslovacca è oggi assai viva e densa di fermenti e di umori nuovi, attenta ai fenomeni culturali stranieri, che ha però la rara virtù di vedere criticamente, nel bene e nel male cioè, senza il provincialismo con cui spesso negli ultimissimi anni, nelle democrazie popolari, ci si è *aggiornati* sui lunghi vuoti di informazione e di formazione che aveva lasciato lo stalinismo. Soprattutto a Praga si è perduto, o quanto meno si va perdendo, il vizio, presente ancora, ed in forma massiccia, in URSS, di fare i dibattiti culturali nel tristo nome del « realismo socialista » e di trasformare la constatazione « Non è realista » in una sorta di denuncia per crimini gravi alla opinione pubblica e, quel che più conta, a quella politica (13).

Abbiamo creduto di accennare a questo quadro assai complesso di rinnovamento strutturale del cinema da un lato e di rinnovamento culturale generale dall'altro, per evitare, come si è detto, la curiosa sensazione di « miracolo » che altrimenti assume oggettivamente il nuovo cinema cecoslovacco e perché si possa meglio intendere le ragioni per cui oggi in esso, accanto alla « nová vlna » vera e propria — costituita dai giovani registi, che, usciti quasi tutti negli ultimi anni dalla Scuola di Cinema dell'Accademia delle Arti di Praga (14), hanno esordito nel lungometraggio negli anni '60 — proceda con toni e con spirito nuovo la generazione di Jasný, Brynych, Kachyna e perfino quella dei Kadár e Klos, che pure ha vissuto

---

concerti di musica moderna, recital, conferenze, letture di poesie. Esso gode di una libertà di movimento notevole anche rispetto al clima « aperto » della Praga d'oggi e può permettersi talora perfino la satira politica. (« È salito alla tribuna, ha bevuto un bicchiere d'acqua, ha preso un foglio di carta e ha detto: " Compagni ". E tutti hanno applaudito ... » suonano i versetti di una poesia satirica letta al Viola Club).

(13) Si veda le recenti accuse della *Pravda* al racconto « Sette in una casa » di Vitalj Siemin, rimproverato di mancanza di ideali e di distacco dal « realismo socialista autentico ».

(14) L'Accademia delle Arti di Praga — che d'ora innanzi indicheremo con la sigla FAMU — è diretta dal prof. Antonin Brousil. Gli allievi registi della scuola, superato un severo esame d'ammissione, debbono seguire ben cinque anni di corso, avendo come professori i migliori cineasti cecoslovacchi.

gli anni duri dello stalinismo. Sono anzi queste due ultime generazioni di cineasti le prime a riproporre nel '63 il cinema cecoslovacco all'attenzione internazionale.

Nel 1963 a Cannes molto successo ebbe, anche al di là del Premio Speciale della Giuria con cui fu coronato, *Un giorno, un gatto ...* (Až Přijde Kocour) di Vojěch Jasný, apparentemente una bella favola elegantemente raccontata ed egregiamente girata in splendidi colori. Eppure la storia del gatto magico Murek — che colora gli abitanti del piccolo paese a seconda delle loro virtù o dei loro difetti e fa scoprire così il servilismo del bidello della scuola, la neghittosità dell'operaio Janek, l'infedeltà della fidanzata del giovane maestro anticonformista, e soprattutto il camaleontismo del dispotico direttore della scuola — non è affatto una favola in costume ma un film che mirava ad incidere ed incideva sulla realtà cecoslovacca, il « contributo — ha detto Jasný — a una lotta difficile e necessaria, difficile e necessaria come la democrazia. Noi siamo infatti circondati da direttori scolastici che sognano solo d'ammazzare le cicogne e il cui colore, se mai il mio gatto li guardasse, non potrebbe essere definito da tanto che passano, a seconda di come spira il vento, da una tinta all'altra, come i camaleonti. Sono i nostri nemici, poiché il socialismo non può essere realizzato che con sincerità e verità ». Sono parole che nella loro sostanza ritroveremo più in là dette da altri a conferma della compattezza che, almeno in questa direzione, vi è tra giovani e meno giovani nel cinema cecoslovacco d'oggi. Jasný, ad esempio, non fa parte in termini anagrafici della « nová vlna » ma già venticinquenne, nel 1953, aveva realizzato, assieme a Karel Kachyna, con il proprio film di laurea, *Il cielo non è sempre coperto* (Není stale zamračeno) « un'opera di qualità eccezionali e di straordinario valore estetico che, a suo modo, anticipa tutto ciò che attira oggi l'attenzione sul contenuto della cinematografia cecoslovacca » (15); aveva diretto nel '58 (dopo alcuni lungometraggi documentari, e un film a soggetto in coregia con Kachyna, alcuni cortometraggi a soggetto ed un lungometraggio *Le notti di settembre* [Zarisove voci] tratto da un lavoro teatrale di Pavel Kohout, successivamente passato anche egli alla regia) un film di quattro episodi *Desiderio* (Touha), dove in un episodio, l'ultimo, veniva fuori il ritratto assai umano di una contadina di mezza età,

(15) Antonin Liehm: *Situazione generale del cinema cecoslovacco,* relazione tenuta nella medesima tavola rotonda di cui alla nota (1).

Anděla, che non essendo un personaggio positivo aveva fatto rimproverare Jasný di essere « uno strano comunista »; aveva infine suscitato polemiche e preoccupazioni con *Il pellegrinaggio della Vergine* (Procesik Panence) in cui delineava con arguzia e con coraggio il contrasto, degno di una novella di Hrabal, tra un gruppo di operai fieramente militanti ed un gruppo di contadini bigotti e tetragoni al collettivismo, simboleggiando così la falsità del dogmatismo da qualsiasi parte venga (16). *Un giorno, un gatto* non fu dunque che la riuscita sintesi di motivi ed umori coltivati da Jasný fin dall'inizio della sua attività cinematografica; un risultato reso possibile dalla situazione di maggiore apertura che si è detto.

Nello stesso 1963 a Mosca, accanto al trionfo del felliniano *Otto e mezzo,* v'è il successo de *La morte si chiama Engelchen* (Smrt si říká « Engelchen ») di Elma Klos e Jan Kadár, due registi che hanno realizzato in coppia otto film e che non possono certo dirsi rappresentanti della « nouvelle vague »: se il secondo (47 anni) appartiene alla generazione intermedia il primo (56 anni) è addirittura uno dei maestri dei registi della « nová vlna », essendo infatti professore alla Scuola di Cinema. Eppure in *Engelchen* vi è di « nuovo » il tentativo coraggioso e realizzato con commossa partecipazione di offrire un bilancio morale della Resistenza: i suoi ideali, ma anche la sua durezza, con i segni che ha lasciato nel corpo e nello spirito di quelli che (come Klos e Kadár) l'hanno vissuta. Ancora di Klos e Kadár l'anno successivo è *L'accusato* (Obžalovaný) che vince a Karlovy Vary e diventa oggetto di dibattito in tutta la Cecoslovacchia nelle fabbriche, nelle assemblee operaie, alla televisione. Giustamente, poiché il settimo film dei due registi è anche il primo nella storia cinematografica dei paesi socialisti a rappresentare in modo netto, inequivocabile e diretto certe disfunzioni di una società socialista: le ombre di cui bisogna prendere atto, anziché scaricarsi la coscienza con imputazioni di comodo (17). Un film non così pole-

(16) « ... Era la presenza — ha detto Jasný — di due dogmatismi: il dogmatismo comunista e il dogmatismo della Chiesa. E il dogmatismo, da qualsiasi parte venga, è sempre falso ». (Cfr. *Jasný avant le chat,* in « Jeune cinema », cit.).

(17) Nel film — che, come è noto, è la storia dell'ingiusta incriminazione (e condanna ad una lieve pena, rifiutata però dall'imputato che sceglie i rischi di un nuovo processo) di un alto dirigente di una centrale termoelettrica, « colpevole » di aver cercato di portare a termine il lavoro prefissato dal piano con tutti i mezzi possibili, poiché quelli previsti non bastavano affatto — si coglie tra due giudici popolari un significativo scambio di battute: « Ditemi, c'è qualcuno che sa come realiz-

mico e così polemicamente importante come *L'accusato,* ma più maturo stilisticamente e narrativamente, è l'opera successiva dei due registi *La bottega sul corso* (Obchod na Korze, 1965) (18). Qui un nucleo ideologico-politico preciso e inequivoco è però sempre tenuto al livello emblematico, senza che mai vi siano riferimenti diretti, mentre la forza del film è tutta concentrata nella definizione psicologica dei personaggi e la nettezza del contrasto ideologico deriva dall'acutezza dei ritratti umani, in primo luogo quello del protagonista, efficace simbolo della *onesta complicità* degli ignavi. Indubbiamente — rispetto a *L'accusato,* pur se quell'opera rimane una sorta di pilone del « film ideologico » nei paesi socialisti — *La bottega sul corso* rappresenta una tappa importante e significativa nella filmografia di Klos e Kadár proprio perché la tematica ideologica — nel precedente film enunciata senza mediazione alcuna — è qui filtrata (e cioè analizzata anche nelle sue componenti umane, il che non avveniva ne *L'accusato* se non in termini di nota di costume) e non esposta nella sua immediatezza concettuale.

Il 1963, anno di Jasný (a Cannes) e di Klos e Kadár (a Karlovy Vary), segna anche l'affermazione di un altro rappresentante della generazione intermedia, Zbyněk Brynych. Per molti anni aiuto di

---

zare il socialismo? » domanda il primo. « Stiamo cercando » replica l'altro. « Già — riprende il primo — e se qualcosa non va, cerchiamo un Kudrna » (Kudrna è il nome dell'incolpevole colpevole del film). Ci limitiamo a fare un accenno a questo film fondamentale poiché esso è abbastanza noto per essere stato proiettato, dopo Karlovy Vary, nella sezione informativa del festival veneziano 1964.

(18) È la traduzione letterale del titolo céco. Ma a Cannes '65 il film è stato presentato come *Miroir à alouette* (Specchio per allodole).

« Con questo film — hanno affermato Klos e Kadár — vogliamo dire che il terrore non nasce soltanto dalle pistole e dalle bombe, ma anche da delle brave persone che pensano di non potere mai fare niente di male e che finiscono come assassini. Quello era il tempo in cui gli ebrei erano trasportati ad Auschwitz ed il film è la storia di una vecchia ebrea sorda, che non capisce la situazione e non sa nulla di guerra o di razzismo, e di un *brav'uomo* che le viene assegnato come *amministratore ariano* destinato a divenire proprietario della modesta merceria che ella possiede. La vecchia non capisce la vera funzione dell'uomo e, credendo che egli voglia solo aiutarla, lo tratta come un figlio. Ma quando inizia la deportazione il *brav'uomo* si accorge che la vecchia è stata dimenticata e prende a temere che si creda che egli l'ha nascosta e lo si accusi di aver aiutato gli ebrei. Comincia quindi ad odiarla e nel momento in cui il trasporto, già completo, è partito, uccide la vecchia cercando di nasconderla. Si accorge così di essere diventato assassino, lui che chiama assassini i fascisti. E si uccide. »

Jiří Weiss (19). Brynych, che aveva esordito nel '58 con *Il romanzo dei sobborghi* (Žižkovsky romance), vinse il primo premio al Festival di Locarno del '63 con *Trasporto al paradiso* (Transportz ráje), opera non solo di grande nobiltà tematica, ma anche di alto livello espressivo, con dentro squarci di grande cinema ed in particolare una sequenza (quella dell'appello fatto dalle S.S. agli ebrei in partenza per il lager e per la morte) stupenda, da antologia. Dello stesso Brynych è *Il quinto cavaliere si chiama la paura* (... A pátý jezdec je strach) il film che a parere di molti (Pierre Kast in una sua corrispondenza sui « Cahiers » lo ha definito « sublime »), avrebbe dovuto vincere il Festival di Mar del Plata del '65 (non lo ha vinto per 6 voti contro 5) e al quale comunque quella giuria ha assegnato il premio per la migliore sceneggiatura.

Anche Karel Kachyna — che aveva realizzato in coregia con Jasný alcuni notevoli lungometraggi documentari ed aveva esordito una diecina d'anni fa nel film lungometraggio a soggetto — si è affermato a Locarno dove, nel 1964 (20) ottenne un premio con *Il grande muro* (Vysoká zěd), un film ricco di sensibilità e stilisticamente compatto, che alla prima ed unica visione ci è però sembrato ancora eccessivamente legato alla esile « poeticità » di certa produzione cecoslovacca del periodo di passaggio, sul tipo di *La colomba* (Holubice) (21) di Vláčil. Ma nel 1965, con *Viva la re-*

---

(19) Jiří Weiss è nato nel 1913 ed ha iniziato a lavorare nel cinema, come documentarista, fin dal 1934, dirigendo i primi film di lungometraggio a soggetto durante l'esilio londinese. Dal ritorno in patria — alla fine della guerra — fino ad oggi ha diretto un lungometraggio documentario, un film per la gioventù e dodici lungometraggi a soggetto, di cui l'ultimo è una coproduzione con la Gran Bretagna. Tra i suoi film, opere come *Nuovi combattenti verranno* (1951), *La tana del lupo* (1957), o *Giulietta, Romeo e le tenebre* (1959) sono da annoverare tra i più bei film cecoslovacchi del primo quindicennio postbellico.

(20) Nel 1964 la cinematografia cecoslovacca ebbe a Locarno un vero e proprio trionfo. Se infatti Kachyna ottenne una delle Vele d'argento, Miloš Forman vinse la Vela d'oro con il suo *Asso di picche*, e una serie di film — da *Limonade Joe* di Lipský a *Diamanti della notte* di Němec — proiettati nella Mostra Mercato, sia pure solo a poche persone, sottolineò l'importanza di quanto stava succedendo nel cinema cecoslovacco.

(21) Nella sua relazione già citata A. Liehm rimprovera la critica occidentale di non aver capito che il periodo formalista — pressapoco collocabile tra il '57-'58 ed il '61-'62 — era una tappa indispensabile e che non era colpa dei registi « se a Praga si pervenne ad essa più tardi che altrove, poiché era assolutamente impossibile eluderla. Non si capì nemmeno — prosegue Liehm — che questo formalismo fra

pubblica (At žye republika), Kachyna ha mostrato di avere superato la fase « obbligata » del formalismo operando una scelta tematica e stilistica di maggiore impegno (22).

Come si può agevolmente dedurre dai pochi nomi e titoli che abbiamo fatto non solo, dunque, non si sono create fratture tra la « nová vlna » ed i cineasti della generazione intermedia, che già si trovavano ad operare da qualche anno nel cinema nazionale, ma ambedue le generazioni cinematografiche sono balzate alla ribalta internazionale nello stesso periodo, spesso nelle stesse occasioni, venendo di fatto a formare un largo fronte di rinnovamento estremamente differenziato sotto certi aspetti, ma compatto ed unito nel rifiuto della estetica normativa del « realismo socialista » e nel superamento, non solo artistico, del passato. Diremmo anzi che fin da ora, nella dialettica che esiste tra le due generazioni, si sta avviando un processo di osmosi, anche se è del tutto prematuro prevederne adesso scadenze o risultati.

« Noi siamo della generazione della guerra — dicono Klos e Kadár, che sono, tra tutti e due, un po' a metà strada tra la generazione intermedia e quella degli « anziani » — e la nostra esperienza politica e personale è completamente diversa da quella delle giovani generazioni. Noi sentivamo e sentiamo la necessità di un discorso politico ed ideologico diretto, immediato e concreto. Le

---

virgolette era una forma di *engagement*, una protesta contro la morente estetica del periodo precedente ». Pienamente d'accordo con Liehm sulla inevitabilità del momento formalista, restiamo tuttavia della convinzione che film come *La colomba* di Vláčil (che egli cita quale esempio del genere) abbiano tutti i limiti e le carenze del formalismo: che siano in certo modo film-ponte può essere una giusta considerazione storicistica, ma non può spostare il giudizio critico negativo.

(22) « La storia del film — dice Kachyna — non tocca gli avvenimenti del maggio '45 che in modo assai soggettivo non registrando che alcuni momenti vissuti da un ragazzo dodicenne in un villaggio e che sono in diretto rapporto con quelle giornate memorabili e movimentate ... Negli occhi del ragazzo si riflettono gli ultimi giorni della guerra ed i primi momenti della liberazione e della pace. Naturalmente si tratta di un riflettersi assai soggettivo e le impressioni del ragazzino sono assai amare. Una sensazione amara che nasce dal fatto che nei primi giorni di libertà e di pace il nostro eroe è anche sottoposto a delusioni. D'altronde anche dopo questa guerra vinta la gente porta in sé le profonde tracce degli orrori. Le conseguenze della guerra si risentono anche in pace; e non si tratta solo di conseguenze materiali: esse raggiungono anche il cuore e l'animo della gente. » Quanto alla struttura, il film è composto dall'alternarsi della realtà e dei sogni del protagonista ed il risultato più perspicuo dell'opera è la fusione, anche stilistica, di questi due piani di racconto.

nuove generazioni sentono tale necessità al livello del discorso indiretto e mediato. Noi cerchiamo le relazioni tra i fatti, i giovani constatano le impressioni che i fatti producono su di loro. Noi abbiamo avuto le nostre illusioni e le nostre delusioni, mentre i giovani partono da zero e non possono avere delusioni perché, contrariamente a quanto era successo a noi, non hanno false illusioni. Ma il fatto più importante è che la discussione tra noi ed i giovani, che prima avrebbe potuto avere luogo solo al livello politico, oggi avviene con le opere ».

In realtà le caratteristiche che *grosso modo* accomunano i giovani registi cecoslovacchi possono essere così schematizzate: *a*) il carattere indiretto e *desumibile* del discorso ideologico, vale a dire non più la trattazione politico-ideologica dei fatti come oggetto stesso del racconto (vedi *L'accusato*), ma il momento ideologico-politico visto come un entroterra culturale da cui parte una descrizione fenomenologica, dove fatti e personaggi non sono necessariamente altrettante oggettivazioni di elementi di dibattito ideologico, ma al più lo presuppono.

b) L'acquisizione di elementi ideologico-culturali anche non marxisti. Tra essi è principalmente l'esistenzialismo a permeare le « poetiche » dei giovani autori. La riscoperta di Kafka e l'influenza di Sartre appaiono ad esempio due fattori determinanti nella denuncia della crisi del marxismo inteso come « sistema » (si veda le opere di Schorm).

c) La rottura dello schema narrativo della sequenza-capitolo, del racconto a grossi blocchi e della « consecutio logica » di origine letteraria. Domina un cinema costruito di frammenti, di sensazioni impressionistiche, di sospensioni oniriche dove la struttura narrativa è strettamente legata a quella stilistica. In ciò appaiono evidenti le influenze della « nouvelle vague » francese in tutto un arco di interessi che va da Resnais a Godard, da Truffaut alla Varda.

d) La ricerca in direzione tecnica-linguaggio-stile. Anche questa caratteristica, ovviamente strettamente collegata con la precedente, appare fortemente influenzata, soprattutto al livello tecnico, dal cinema francese. Con ovvie implicazioni sul piano del linguaggio, dove giocano talune componenti comuni pur nella personalissima definizione stilistica di ognuno.

Naturalmente in questo ambito le schematizzazioni hanno un valore generico e puramente indicativo e le distinzioni fra le varie caratteristiche risultano assai artificiose, poiché l'una comporta l'altra

ed è chiaro che non si sceglie il discorso ideologico indiretto, né si può recepire una tematica esistenzialistica, senza modificare le strutture narrative classiche, e non si fa questo senza adeguarvi il linguaggio (e quindi la tecnica) con ovvie conseguenze stilistiche. In tale senso, forse, l'attitudine più specifica dei giovani cineasti cecoslovacchi resta quella, indicata da Klos e Kadár, della presenza *indiretta* e *mediata* del discorso ideologico, fenomeno questo che, se per le sue modalità caratterizza la nuova generazione rispetto alla precedente, distingue ad un tempo per la sua realtà — la *presenza,* cioè, di un discorso, sia pure indiretto e mediato — questo cinema dal periodo « formalista » che immediatamente lo precede e che, in certo modo, ne è stato condizione. È proprio anzi questa presenza che ha portato taluni ambienti politici cecoslovacchi a guardare con diffidenza il nuovo cinema e spesso ad ostacolarlo: fin dall'inizio della sua storia, con le discussioni politiche che seguirono a Bratislava la prima proiezione in pubblico de *Il sole nella rete* (per il titolo originale di questo come degli altri film slovacchi si veda la nota 27) di Štefan Uher, il film con cui prende avvio il capitolo primo della storia del « nuovo cinema » cecoslovacco.

A *Il sole nella rete* (1962) Štefan Uher non è ovviamente arrivato *ex abrupto.* Nato nel '29 — con la Chytilová è il più « anziano » dei giovani registi — egli è uscito nel '55 da quella vera e propria fucina di giovani talenti cinematografici che è la FAMU (l'Accademia di Praga), dove si laureò con un film noto a chi fu presente al Festival della Gioventù di Varsavia, in cui vinse un premio. Tornato nella natia Slovacchia intraprese una intensa attività documentaristica (23) realizzando quindi nel '61 *Noi della IX A,* un lungometraggio « sperimentale » a colori e il cui aspetto più singolare era il capovolgimento della prassi consueta ai giovani registi in fase di passaggio dal cortometraggio documentario

(23) Tra i suoi cortometraggi ricordiamo: *La maestra* (1955) ed i successivi *Un certo giorno di gennaio, Segnati nel buio, Attraverso l'occhio della camera, I ciechi.* Quest'ultimo, che è da annoverare tra i risultati più notevoli del documentarismo di Uher, tocca un tema sul quale l'autore tornerà più tardi scrivendo la sceneggiatura de *L'incontro* di O. Krivánek, un cortometraggio che con acutezza d'analisi psicologica segue gli sforzi con cui un insegnante cieco cerca di adattarsi alla vita. Opera assai definita anche stilisticamente, il cortometraggio di Krivánek si distingue fra tutti quelli che abbiamo potuto vedere a Bratislava: *Gli uomini della dolina Gader* di L. Kudélka; *Cuochi* di I. Huštava; *Acqua e lavoro* di M. Slivka; *Il creatore* di Skipský; *Maestri del ferro* di Kudélka, oltre al citato *L'incontro.*

al lungometraggio: laddove di norma il regista di cortometraggio cerca di introdurre nelle proprie opere elementi di finzioni e di racconto più tipici del lungometraggio, Uher operava all'inverso, abbondando, in un racconto, di toni e di moduli linguistici propri del documentario. Questi sono anche gli elementi base di quella che Uher considera la propria vera « opera prima »: il citato *Il sole nella rete* dove una storia interpretata da attori non professionisti è narrata sul contrappunto efficace d'un paesaggio attraverso il quale filtrano i sentimenti e le psicologie dei personaggi. Tra questi, i due protagonisti sono Fajolo e Bela: lui uno studente misantropo che al di là della passione per i transistor e per la fotografia sembra privo di affetti e di tensioni, ostile anche ai genitori che considera degli estranei; lei una ragazza che riflette in una scontrosa timidezza una situazione familiare critica: una madre cieca, un padre indifferente. Sui tetti della casa dove vanno a prendere il sole o nella capanna di un pescatore, lungo il Danubio, i due sembrano a tratti vicini ad un incontro non superficiale. Ma Fajolo è troppo chiuso ed orgoglioso di un apparente autosufficienza per non esasperare Bela. D'estate il giovane parte con una « brigata » per Meleñany, un villaggio dove vivono i parenti paterni di Bela, dal cui nonno Fajolo viene a sapere le questioni di interesse che li dividono dai genitori della ragazza. Quella di Meleñany è una realtà dura, immota nel tempo, apparentemente non raggiunta da nuovi ideali, da diverse ragioni di vita. Fajolo — nonostante una avventura con una compagna di « brigata » — torna a Bratislava con la nostalgia di Bela, la riavvicina, cerca addirittura di rendere meno aspri i rapporti interni della famiglia di lei. In realtà non è Bela che Fajolo ha scoperto al suo ritorno da Meleñany: egli stesso infrangerà questo apparente sogno di stabile tranquillità quando rivedrà Jana — l'avventura della « brigata » — e quando saprà che in sua assenza Bela era uscita con un altro ragazzo. Sia Fajolo che Bela stanno lentamente uscendo dall'età delle solitudini adolescenziali per affrontare con maggiore serenità e consapevolezza quelle più grandi della vita adulta.

Realizzato nel 1962, quando ancora la situazione culturale cecoslovacca era piena di incrostazioni del passato, *Il sole nella rete* apparve — ed appare tuttora — come un'opera di rottura. Evitando ogni stilizzazione della realtà, rifiutando i personaggi squadrati con l'accetta, operando contro ogni schematizzazione di caratteri, e contrapponendo al tradizionale delinearsi dei « conflitti » l'ansia sottile

di un'irrisolta — ma almeno consapevole — incertezza di vivere, Uher segnava il passaggio dall'abbandono dei blocchi marmorei del « realismo socialista » alla prima individuazione di una strada nuova, dove la dialettica « storica » della società e quella interna dell'individuo procedevano parallelamente senza che la seconda si risolvesse meccanicamente nella prima. Non che nel cinema cecoslovacco mancassero precedenti illustrazioni di quelli che si è soliti chiamare « conflitti individuali » ma fino ad allora, quando si erano avute, esse erano racchiuse, e come isolate « in vitro », nell'ambito di un cinema programmaticamente intimista e quasi sempre ancorato come ambientazione al di qua della soglia degli anni '50. La svolta determinata dai film delle nuove generazioni, e da quello di Uher fra i primi, consiste appunto nell'avere attualizzato la problematica inserendola nella realtà contemporanea e nell'averla con ciò resa viva e cosciente, intrisa di moderne inquietudini, percorsa tutta dalla dolorosa contraddizione dell'uomo dei nostri giorni: l'essere monade chiusa e con sempre meno porte e finestre, ma partecipe ad un tempo d'un moto storico che tende ad accentuare i valori dell'estroversione collettiva. Non certo che *Il sole nella rete* fosse esente da difetti e che la proposta venisse fuori senza incertezze e oscurità. Ma comunque veniva fuori: ed era una importante intuizione, se così è giusto definire una cosciente scelta artistica.

Se ne resero conto anche taluni « politici » con quel fiuto sommario che ovunque essi hanno per quanto può minacciare l'*establishment*. E per qualche settimana, a Bratislava, la « bagarre » estetico-ideologica sul film ebbe una sua violenza: lo si accusò, ovviamente, di essere incomprensibile alle masse (24) di impostare erroneamente i problemi della terra (in riferimento alla permanenza di Fajolo nel villaggio agricolo di Meleñany), di mostrare una pericolosa incertezza etica. Non si intese — o meglio non si volle intendere — che proprio in questo ultimo aspetto era il valore costruttivo del film, poiché la verità è sempre costruttiva: « Il cinema autentico — ha

(24) Ai politici che dicevano « Prendiamo gli scrittori e gli intellettuali che difendono il film e mandiamoli nei villaggi a vedere se i contadini capiscono » fu risposto: « D'accordo, ma prima facciamo eseguire per i contadini una sinfonia di Suchon e vediamo se la capiscono ». Risposta alquanto sferzante, considerando che Suchon era — non sappiamo se sia ancora — un autore molto « ufficiale », la cui musica veniva eseguita spessissimo anche per un pubblico non necessariamente aperto alla complessità della sua struttura squisitamente moderna.

detto Uher — è un tentativo di eliminare la discrepanza tra la vita reale e la sua rappresentazione sullo schermo. Oggi la nostra maniera di vivere esige che non si bari con la verità, che perciò diviene un elemento drammatico essenziale ». Non si seppe vedere, in altre parole, che l'aspetto forse più appariscente del film era il suo riflettere l'effetto più positivo della destalinizzazione: la fine del mito con l'ansia di ricerca del vero che ne conseguiva. Bene lo capirono, cogliendone lo spirito di novità, i critici cinematografici cecoslovacchi che agli inizi del '63 — prima ancora che il film fosse proiettato alla Settimana della Critica di Cannes — gli assegnarono il loro premio annuale, quale miglior film dell'anno. E ciò contribuì a chiudere le discussioni.

Una parte dei meriti de *Il sole nella rete* andava ad Alfonz Bednàr, autore del soggetto e coautore della sceneggiatura. Bednàr rappresenta nella letteratura contemporanea slovacca un punto di riferimento anticonformista per certi versi analogo a quello che Hrabal è a Praga. Cinquantenne anche egli, ha iniziato tardi la propria attività letteraria ed in modo polemico: quando la sua raccolta di novelle sulla resistenza « Le ore e i minuti » apparve, nel '57, fu oggetto di accuse e di polemiche per la tendenza dell'autore a non dividere con una barriera rigida, ma con delle sottili linee intersecantisi, i *buoni* dai *cattivi.* Alla rosea epica del « realismo socialista » Bednàr contrapponeva eroi che avevano paura, vigliacchi non privi di coraggio, ed il difficile tormento di una coscienza morale tanto più alta quanto più nasceva dal dubbio e non folgorava l'individuo di grazie illuminanti, di certezze assolute e definitive. Dopo *Il sole nella rete,* sua prima esperienza cinematografica, Bednàr — di cui recentemente è uscita a Bratislava, con il titolo *I danni della tempesta,* la prima parte di un'opera in due parti, *La terra,* ricca di umori e fermenti e con la quale lo scrittore ha momentaneamente interrotto una intensa attività di traduttore di letteratura anglo-americana e di delicato narratore di racconti per bambini — ha nuovamente lavorato nel cinema scrivendo soggetto e sceneggiatura del successivo film di Uher, *Organo* (1964) che, presentato nella sezione informativa della Mostra di Pesaro, ha successivamente vinto al Festival di Locarno del '65 uno dei secondi premi.

Opera complessa, ricca di motivi appena accennati e di filoni interpretativi soltanto suggeriti, *Organo* è difficilmente riassumibile senza correre il rischio di offrirne un quadro parziale, esteriore, per non dire superficiale. In un paese della Slovacchia 1939 — separata

da Praga con l'aiuto di Hitler e, ovviamente, fascista — un soldato polacco in fuga si rifugia in un convento dove viene ospitato dai monaci con il nome di Padre Felix. Essendo uno straordinario suonatore d'organo suscita la gelosia di Bachnak, il guardiano del duomo che fino ad allora, sia pure in modo rozzo, ha esercitato la funzione di organista. Bachnak è un personaggio singolare dall'animo e dal comportamento contraddittori: da un lato tiene infatti nascosta in casa una famiglia ebrea, ma dall'altro non ha molti dubbi di coscienza nell'andare dal segretario dell'organizzazione fascista locale a denunciare la vera identità di padre Felix. Il quale è così costretto a fuggire proprio mentre nel paese si celebra il matrimonio della figlia di Bachnak: su di esso incombono i primi sintomi del dramma di morte e di solitudine che sta per impossessarsi del mondo.

Film di ardua esposizione *Organo* presenta, come si è detto, problemi interpretativi alquanto complessi poiché costruito mediante la sovrapposizione e la intersezione di almeno tre nuclei tematici. Il più appariscente fra essi è quello della disponibilità e della polivalenza dell'animo umano — uno dei *leitmotiv* dell'opera di Bednàr — che Uher ha distribuito nel film in contrappunto con quello assai sottile dell'arte, come possibile zona per un ritrovato equilibrio interno (la serenità dell'organista Padre Felix), e del suo contrario: l'incomprensione artistica come incentivo allo sfociare della ambivalenza bene-male dell'uomo nella direzione negativa (il cattivo organista che sarà anche un traditore). A questo assommarsi di motivi che hanno nel film una loro zona oscura, innegabilmente poco comprensibile perché rimasta al livello magmatico, Uher ha dato una dimensione stilistica che è il punto d'equilibrio dell'opera: un periodare lento e composto, un armonico alternarsi di piani e di sequenze in cui la unità del ritmo compensa la diversità dei toni linguistici, un'affascinante essenzialità delle immagini pur estremamente composite. Dobbiamo tuttavia dire che ai *classici* turgori di *Organo* continuiamo a preferire la spregiudicata frammentarietà de *Il sole nella rete,* rispetto al quale, anzi, il salto compiuto da Uher con il film successivo ci pare in singolare contrasto. Soprattutto si ha la sensazione che, se nel film precedente la materia sorgeva da un sofferto e personalissimo approccio alla realtà, in *Organo* essa sia più accettata che sentita, più di Bednàr, insomma, che di Uher. Indubbiamente un chiarimento ulteriore ci verrà dal quarto film, *La vergine incantatrice,* che Uher si dispone a girare e dove dovrebbe

essere ristabilito il collegamento con quella che appare la linea poetica più consona all'autore: dostojevskiano, più che kafkiano, come egli ama definirsi, per quella più grande capacità che vi è nello scrittore russo di vedere la fatale predestinazione negli uomini alla sofferenza e l'incertezza del loro vivere quotidiano. « Una incertezza — dice il regista — che riguarda i mezzi e non tanto i fini. Possiamo infatti anche avere la certezza del fine, ma abbiamo la paura di tutti i giorni ».

Da un racconto di Bednàr, che fa parte della raccolta « Le ore e i minuti », « La culla », (storia di un partigiano che, per stanchezza e per solitudine, sta per rinunciare alla lotta e solo in ultimo, e quasi per caso, si riscatta) è tratto il film televisivo omonimo diretto da Vido Hornák. Esso assieme a *Il silenzio del mare*, tratto da Vercors e anche esso diretto da Hornák, costituisce quanto di meglio abbiamo potuto vedere tra la dozzina di telefilm (25) a soggetto realizzati dalla televisione slovacca. Sceneggiatore di ambedue i film è il trentaquattrenne Eduard Grečner, laureatosi anche egli alla FAMU nel '55 come Uher e aiuto di quest'ultimo — dopo esserlo stato di Jiří Weiss — per *Il sole nella rete*.

Grečner — che sta attualmente terminando di girare il suo secondo film *La luna di naylon* — ha esordito nella regia nel '64 con *Ogni settimana ha sette giorni*, un'opera prima singolarmente matura dove ad una robusta intelaiatura ideologico-narrativa, s'ac-

(25) La durata di questi film, girati tutti a 35 mm., varia dai 90 minuti di ciascuna delle due parti de *Il morto che canta* (regia di Andrej Lettrich; sceneggiatura di Ludovit Filan da un racconto di Rudolf Jašik) ai 22 minuti di *Calpestate la vostra ombra* (soggetto, sceneggiatura e regia di Martin Ťapák). I due film di Hornák durano ambedue 66 minuti ciascuno. A parte quelli citati riteniamo opportuno indicare qualche altro titolo poiché sovente tra gli autori figurano nomi che si incontrano anche nella cinematografia slovacca: *Occhio per occhio* di Josef Zachar, sceneggiatura di Dušan Kulíšek; *Avventura con la giustizia* di Vladimír Pavlovič, sceneggiatura di Tibor Vichta da un racconto di Peter Karvaš; *Il ritorno di Ondrej Balaž* di Vladimír Bahna, sceneggiatura di Martin Slivka; *La Ballata di Marina* di Martin Ťapák, sceneggiatura di Jarmila Štitnická; *Bagno al sole* di Vladimir Bahna, sceneggiatura Maximilián Nitra; *Il soldato solo nel campo* di Otto Haas, sceneggiatura di Pavel Vančík, dal racconto di J. Dold-Michajlik (questo film, diviso in tre parti di circa un'ora e un quarto l'una, è tratto da una novella d'uno scrittore ucraino; la storia di una spia sovietica che lavora anche in Italia in contatto con i partigiani); *Momento serale nel tardo autunno* di Juraj Svoboda da F. Dürrenmatt; *Felice sera a voi* di Martin Ťapák, (anche scenegg.). Sia Zachar, che Bahna, Lettrich e Pavlovič sono registi anche di cinema, mentre almeno Filan e Vichta ci risultano essere anche sceneggiatori cinematografici.

compagna una scioltezza linguistica che ha già la dimensione di uno stile vigoroso e personale. « Mentre il realismo *estroverso* dell'ultimo secolo — dice Grečner — si accontentava di raccontare per filo e per segno ciò che accadeva all'eroe, il realismo *introverso* d'oggi esamina e scruta, spesso fermandosi e ripercorrendo il cammino. Esso descrive cerchi concentrici attorno al tema scelto nello sforzo di raggiungere il centro: in altre parole di scoprire la verità nel cuore delle cose ». Anche in Grečner, dunque, come in Uher e — secondo quanto andremo vedendo — in tutti i giovani cineasti cecoslovacchi, la ricerca, dolorosa e sofferta, ma tenace, della verità si affaccia come il motivo di fondo. Una verità, ad esempio, la attende una vecchia signora che in *Ogni settimana ha sette giorni* chiede a Turo — lo studente di astronomia che assieme al giovane scultore Andrej è protagonista del film — un'informazione sul soggetto che egli sta trattando in una conferenza sulla bomba atomica. Se dieci minuti dopo l'esplosione ci si può spostare senza pericolo, come egli ha detto, nella zona colpita, che succede agli uomini nel primo minuto? Turo non sa rispondere. Come non sa se la composizione su cui sta lavorando Andrej — che vorrebbe simboleggiarvi la tragedia di Hiroshima ed inviarla ad un concorso che si chiude sette giorni dopo — abbia un senso. Si può impedire una guerra nucleare con una scultura? Il tema della bomba atomica è il motivo conduttore del film e i brani del diario del medico di Hiroshima, accompagnati dalle immagini della distruzione atomica, sottolineano le incertezze espressive di Andrej ed il cinismo con cui Turo cerca di dimenticare quella domanda che la vecchia signora gli ha infitto nella coscienza — e di cui sa bene la risposta — cercando di imbrogliare sentimentalmente Marcella, o di consolarsi tra le ospitali braccia di Ria. Quando, alla fine, egli rivela a Marcella tutte le finzioni e gli imbrogli adottati, è troppo tardi per non restare solo. Sarà piuttosto Andrej ad aver capito e trovato una risposta nella realtà: egli ha assistito alla morte di un bambino investito da una macchina e la composizione su Hiroshima ne ricorda il gesto disperato, l'espressione di angoscia mortale. La paura, anche quella atomica, è presente tutti i giorni, nei gesti e negli eventi quotidiani: ed è anche lì, in essi, che si può combatterla.

Indubbiamente la struttura ed il linguaggio di *Ogni settimana ha sette giorni* risentono di un'impostazione fortemente intellettuale, ma una elaborazione di questo genere ha una sua giustificazione nella scelta, in Grečner esplicita ed aperta, d'un cinema saggistico capace

di approfondire le angosce, i dubbi, le instabilità sentimentali dell'uomo contemporaneo. D'altronde i risultati complessivi del film sono notevoli, la sua profondità ideale quasi sempre persuasiva, lo stile spesso affascinante: certo la via di Grečner è difficile poiché richiede un rigore concettuale ed una tensione poetica che al minimo cedimento possono fare precipitare l'intera impalcatura, ma il suo primo film è la prova di un indubbio talento sia nell'una che nell'altra direzione. E a chi gli rimproverasse l'eccesso di esasperazione il regista potrebbe rispondere (ed è risposta che vale un po' per tutta la nuova generazione dei cineasti cecoslovacchi) con il cartello che, durante una rumorosa riunione, i suoi protagonisti mettono fuori della porta: « Ci scusiamo di fare troppo rumore, ma purtroppo non abbiamo molto tempo ».

Se l'autorità di Štefan Uher ed il talento di Grečner sono riconosciuti sia a Bratislava che a Praga e se la loro tendenza è assai vicina a quella dei giovani registi di Barrandov, non mancano nel cinema slovacco giovani registi che si dichiarano esplicitamente fautori di un diverso cinema e ai quali vogliamo accennare.

Il regista Martin Holly, ad esempio, ama mettere polemicamente in rilievo come accanto alla « tendenza Uher », che egli riconosce come necessaria storicamente, ve ne siano altre e come, vicino al cinema simbolico e caratterizzato dal discorso ideologico indiretto, vi sia il cinema dei giovani registi che preferiscono, per ottenere maggiore chiarezza, proseguire sulla strada del discorso diretto pur se ciò non significa affatto porsi in posizione polemica nei confronti della « nouvelle vague » cecoslovacca. E in effetti il secondo film di Martin Holly, *Un caso per la difesa* (l'opera di esordio *La strada dei corvi* è del '62) prodotto dagli studi di Koliba nel '64 mette in mostra linee alternative rispetto al cinema di Uher, Grečner e gli altri. Anche quest'opera risente ovviamente dell'atmosfera di rinnovamento che circola in generale a Koliba o a Barrandov ed il tema stesso sarebbe stato impensabile qualche anno fa: un ragazzo viene incolpato e condannato per assassinio in seguito ad un procedimento istruttorio sommario e non privo di irregolarità; l'avv. Kolár, suo difensore, cerca di ottenere la revisione del processo sperando che ne venga fuori una assoluzione. Il procuratore, la donna che funge da giudice e il giudice istruttore cercano però di impedire un nuovo processo poiché temono di attirare l'attenzione su un passato dove simili errori sono stati già compiuti e

dove non mancano quelli voluti. Dopo una lunga lotta, comunque, Kolár ottiene la revisione del processo: il ragazzo viene nuovamente condannato, ma il procuratore ed il giudice sembrano aver capito la necessità di riconoscere gli errori del passato. Un'opera che risente dunque del rinnovamento, ma esclusivamente in termini di contenuto, senza che l'autore appaia toccato né dalla rivoluzione stilistica né dal tormento esistenziale che caratterizzano quasi tutti gli esponenti del nuovo cinema ceco. Il cinema di Holly sembra volere essere più vicino a quello degli autori de *L'accusato* (senza per altro sfiorarne i risultati) che non a quello della più recente generazione: un cinema caratterizzato da un impegno civile che raggiunge talora le alternative fondamentali, ma che preferisce ancora la struttura narrativa tradizionale al racconto *aperto*, il discorso logico al discorso poetico, i personaggi dai contorni definiti ai caratteri sfumati. Esso però corre sempre sul filo dello schematismo più astratto, ha sempre davanti a sé il trabocchetto di una rigidità priva di accentuazioni personali. Senza da ciò voler dedurre un giudizio di fondo sulle alternative che stanno alla base di questi due modi di fare il cinema, dobbiamo infatti dire francamente che *Un caso per la difesa,* per quanto apprezzabile nelle sue intenzioni di impegno civile, è un film dal fiato corto proprio perché non perviene ad uno stile, ma si limita ad illustrare una problematica e a proporla in termini più meccanici che dialettici.

Anche il trentacinquenne Peter Solan sembra essere abbastanza lontano dalla linea Uher-Grečner. Dopo aver diretto nel '57, in coregia con Začek, *Il diavolo non dorme* ispirato a tre racconti satirici di Peter Karvaš, ha messo in luce nel 1959, con il poliziesco *L'uomo che non è tornato* una notevole capacità di ambientazione ed una padronanza del mezzo tecnico che sarebbe stata confermata dal successivo *Il pugile e la morte* (1962) tratto da una novella dello scrittore e sceneggiatore (recentemente passato anche alla regia con *Il week-end*) polacco Josef Hen: la storia del pugile Komínek che, prigioniero in un « lager » nazista, viene preso da Kraft, il comandante del « lager » stesso, anche egli pugile, quale « sparring partner » per i propri allenamenti e, curato e rifocillato a tale fine, dopo avere ripreso forze giunge a dare una dura lezione a Kraft, cercando così di ripagarsi di tutti gli abominii e le atrocità cui è costretto ad assistere. Kraft, dopo aver pensato in un primo tempo di mandarlo nelle camere a gas, ritiene più opportuno per il proprio

prestigio futuro liberarsene di nascosto: fingerà una fuga ed ucciderà in cambio, secondo la atroce legge del campo, 40 prigionieri. Komínek assapora per qualche attimo la libertà, anche perché ha avuto da Kraft assicurazione che non succederà nulla. Ma quando, già libero, sente la sirena del « lager » annunciare la sua fuga che dà così a Kraft il pretesto per uccidere, torna indietro verso il campo. Il difficile soggetto è realizzato con una notevolissima capacità di analisi psicologica che evita a Solan tutti i pur nobili luoghi comuni della tematica sui *lager* (l'atrocità dei quali, ne *Il pugile e la morte* è più che altro concentrata nella psicologia del comandante e dei suoi accoliti: dal dottor Gluch allo slovacco Willi, uno Švejik che si è arreso al male) ed è sorretto da uno stile conciso, secco, privo di sbavature retoriche e di una linearità esemplare.

La più recente opera di Solan (dopo *Il viso alla finestra* del 1963: tre racconti « ironici e sorridenti » sull'amore e la costanza dei sentimenti) è *Il caso di Barnabáš Kos* terminato qualche mese fa e tratto da un racconto di quello stesso Karvaš, cui Solan si ispirò per la sua opera d'esordio assieme a Žáček. Il film è il ritratto di un uomo sbagliato in un posto sbagliato: un suonatore di triangolo che, per pressioni dall'alto, viene nominato direttore d'orchestra e comincia a mettere il triangolo dappertutto in ogni concerto o sinfonia. Un'opera che sembra confermare, oltre alla varietà di interessi di Solan, anche la sua capacità di rinnovarsi stilisticamente di volta in volta in rapporto alla tematica del film e all'angolazione scelta.

Un nome del cinema slovacco da porre per certi aspetti accanto a quelli di Štefan Uher e di Eduard Grečner è quello di Stanislav Barabaš, che per quanto sembri fautore di un cinema sensibilmente diverso (e benché, inoltre, sia di qualche anno più anziano) mette in luce un comune impegno problematico. « Soprattutto — egli dice — occorre superare l'ottimismo. In questo noi dobbiamo sentire la nostra coscienza e le sue ragioni. Nostro compito perciò non è fare *grandi* film, ma più semplicemente i film che dobbiamo fare: che ci permettano di vedere il volto della nostra situazione e come essa si è creata. Soprattutto dobbiamo cercare di individuare come è che la nostra generazione ha voluto fare una cosa ed invece ne ha fatta un'altra, spezzando la schiena ai giovani ». Appunto i giovani, anzi i giovanissimi, sono protagonisti del film d'esordio di Barabaš, *Il canto della colomba grigia* (1961) che ricostruisce sei

episodi della Resistenza slovacca (26) visti dagli occhi di un ragazzo e di alcuni altri suoi coetanei. Ancora giovani nel secondo film del regista, *Trio Angelos* (1963), un'opera singolare, male accolta dalla critica e dal pubblico slovacchi, ma tutt'altro che priva di interesse specie se colta nella sua cifra simbolica.

Una cifra che d'altronde non presenta eccessivi dilemmi esegetici: un circo, un trio di atleti — due ragazzi ed il loro padre — di cui uno, il ragazzo più giovane — si spezza la spina dorsale cadendo nel tentativo, sollecitato dal padre, di fare il triplo salto mortale; a partire dal momento della disgrazia l'unità familiare si frantuma e nessuno dei tre riesce più a trovare una propria collocazione, né morale o psicologica, né sociale o pratica. Il ragazzo infortunato, al ritorno dall'ospedale, non può più lavorare come prima ed i due rimasti si riducono a fare gli acrobati-pagliacci mentre il loro posto viene preso definitivamente da un efficiente e compatto gruppo di atleti di colore. Talora il giovane — rimessosi, ma senza potere tornare a fare un'attività atletica — trova momenti di innocente freschezza: con una bambinetta che sta nel circo o con gli altri ragazzi, che stanno al di là dello steccato. Sarà il fratello maggiore a scavalcarlo una sera: ma pur rinunciando ai vincoli affettivi non saprà trovare altra strada che non sia quella di un altro circo. Il giovane rimane, invece, convinto di potersi creare un futuro migliore: ha il tempo di prepararselo e di attenderlo. Nonostante questa nota ottimista finale il film di Barabaš — che sta attualmente terminando la sua terza opera — è tutto sostanziato da un amaro ma virile pessimismo e denuncia a chiare lettere il risentimento morale di un uomo evidentemente partecipe del dramma di una generazione che « ha voluto fare una cosa e invece ne ha fatto un'altra, spezzando la schiena ai giovani ». Un dramma d'altronde dal quale né Barabaš, né alcuno possono ritenersi fuori e che infatti riaffiora esplicitamente o implicitamente, in molte opere.

Tale dramma prende corpo in modo violentemente esplicito nell'opera più clamorosa che sia stata prodotta dal cinema slovacco (27) dal dopoguerra ad oggi: *Psycodrama.* Questo film, di

(26) Una Resistenza che fu una guerra atroce di due mesi e sulla quale si sono fatti in Slovacchia una dozzina di film a soggetto e quasi una trentina di documentari e cortometraggi.

(27) In realtà di una produzione slovacca vera e propria si può parlare soltanto dal dopoguerra e, per meglio dire, a partire dagli anni '50 dopo la costruzione degli studi di Koliba. Prima della guerra non vi sono praticamente che due film slovacchi:

cui molto si parla (ma niente si scrive) a Bratislava e a Praga è nato in certo qual modo fuori dei gruppi e delle tendenze: perfino tecnicamente, non essendo stato prodotto dagli studi di Koliba, ma dallo studio dei cortometraggi e benché si tratti di un lungometraggio. L'autore è il quarantacinquenne Josef Zachar, regista di

---

La terra che canta (Zem spieva-1933) di K. Plicka, che ebbe un buon successo alla Mostra veneziana del '34 e *Jánošík* (1935) di Martin Frič. La produzione cinematografica slovacca del dopoguerra comprende 62 film di cui pensiamo interessante dare l'elenco completo:

1946-47: *Attenzione!* (Varuj) di M. Frič - 1948: *La scogliera del diavolo* (Čertova stena) di V. Wasserman; *Vlčie diery* (La caverna del lupo) di P. Bielik - 1949: *La piccola Caterina* (Katka) di J. Kadár - 1950: *Il latte della capra* (Kozie mlieko) di O. Jariabek; *La chiusa* (Priehrada) di P. Bielik - 1951: *La lotta finirà domani* (Boj sa skončí zajtra) di M. Cikan; *I villaggi si muovono* (Lazy sa pohli) di P. Bielik - 1952: *I cuori giovanili* (Mladé srdcia) di V. Kubásek; *Il campo incolto* (Pole neorané) di Vl. Bahna - 1953: *La terra natale* (Rodná zem) di J. Mach; *Venerdì 13* (V piatok 13) di P. Bielik - 1954: *Il villaggio di legno* (Drevená dedina) di A. Lettrich - 1955: *La quadriglia* (Štvorylka) di J. Medveď; *Il papavero rosso* (Červený mak) di P. Blumenfeld; *La donna delle montagne* (Žena z vrchov) di Vl. Bahna - 1956: *Prova d'amore* (Previerka lasky) di J. Medveď; *L'ultima strega* (Posledná bosorka) di Vl. Bahna; *Le mani pulite* (Čisté ruky) di A. Lettrich - 1957: *Il diavolo non dorme* (Čert nespí) di P. Solan, *Quarantaquattro* (Štyridsatšyri) di P. Bielik; *L'onore dei signori* (Zemianska česť) di Vl. Bahna - 1958: *Il bravo ladro* (Statočný zlodej) di J. Lacko; *L'ultimo ritorno* (Posledný návrat) di Fr. Kudlac; *Nell'ora suprema* (V hodine davanástej) di J. Medved; *L'ombrello di San Pietro* (Dáždnik Sv. Petra) di Frigyes Ban e Vl. Pavlovič; *Domenica verrà la fortuna* (Šťastie príde v nedeľu) di J. Lacko - 1959: *L'uomo che non è tornato* (Muž ktorý sa nevrátil) di P. Solan; *Il capitano Dabac* (Kapitán Dabač) di P. Bielik; *La casa all'incrocio* (Dom na rázcestí) di Vl. Bahna; *Le rocce e gli uomini* (Skaly a Ľudia) di J. Lacko; *Il Signore e l'astronomo* (Pán a Bvezdár) di D. Kodaj - 1960: *La canzone interrotta* (Prerušená pieseň) di N.K. Sanišvili e Fr. Záček; *Non si canta sempre camminando* (Na pochode sa vždy nespieva) di Fr. Kudláč; *Jerguš Lapin* (Jergus Lapin) di J. Medveď; *I « fans » in « offside. »* (Skalní v ofsajde) di J. Lacko - 1961: *Il canto della colomba grigia* (Pieseň o sivom holubovi) di St. Barabáš; *I fratelli* (Bratia) di A. Lettrich; *Aria di primavera* (Predjarie) di Vl. Bahna; *I fiumi domati* (Polorené rieky) di Fr. Záček; *Noi della 9° A* (My z 9.A.) di Št. Uher; *Il ponte che porta alla nostra riva* (Most na tú stranu) di Vl. Pavlovič; *Il sole si alza in tre riprese* (Tri razy svitá ráno) di J. Medveď; *Si può sempre ricominciare* (Vždy možno začať) di J. Lacko - 1962: *La Messa di mezzanotte* (Polnočná omša) di J. Krejčík; *La strada dei corvi* (Havrania cesta) di M. Hollý; *Il pugile e la morte* (Boxer e smrť) di P. Solan; *Una gita sul Danubio* (Výlet po Dunai) di J. Lacko; *Il sole nella rete* (Slnko v sieti) di Št. Uher - 1962/3: *Janosik* (Jánošik, prima e seconda parte) di P. Bielik - 1963: *L'ago* (Výhybka) di J. Lacko; *Un viso alla finestra* (Tvár v okne) di P. Solan; *Trio Angelos* (Trio Angelos) di St. Barabáš; *Chi ha sbagliato?* (Kto si bez viny) di D. Plichta; *Ivanov* (Ivanov) di J. Budský - 1964: *Ogni settimana ha sette giorni* (Každý týždeň sedem

film televisivi (28) e fecondo documentarista, già segnalatosi nel 1959 con *La responsabilità* (Zadpovednost), un mediometraggio sui ragazzi e le ragazze di un carcere minorile, ed ancor prima con un intelligente documentario su Martin Kukučin, uno scrittore slovacco del secolo scorso vissuto in Jugoslavia.

Un giovane di venti anni, Viktor — questa è la vicenda raccontata da Zachar — ha tentato di suicidarsi ed è perciò ricoverato in una clinica per malattie nervose specializzata nei metodi di cura psicoanalitici. Qui, seguito e guidato da medici specialisti viene lentamente portato a rivivere, su un improvvisato palcoscenico ed usando il personale della clinica e gli altri pazienti come attori, gli avvenimenti che presumibilmente stanno alla base della sua nevrosi. Dapprima si ha la sensazione che, come per molti giovani, essa sia solo un risultato dell'autoritarismo paterno ed un riflesso dei rapporti con i genitori. Ma poco alla volta si fanno luce altri fattori. Il giovane, a scuola, aveva un bravo insegnante di filosofia che — per quanto benvoluto dagli studenti ed anzi proprio per questo — venne allontanato dall'insegnamento perché di idee religiose. Viktor aveva difeso l'insegnante ed era stato in conseguenza messo sotto accusa: in una sorta di riunione-processo i dirigenti del Fronte della Gioventù gli rimproverano appunto il suo *individualismo* e lo accusano di « non limitarsi a pensare, ma di dire sempre quello che pensa » e concludono avvertendolo che « può pensare quello che vuole; ma non deve parlare e dirlo ». Non è comunque la sola conclusione: la sua domanda di iscrizione alla facoltà di medicina non viene accolta (e solo più tardi viene accettato alla facoltà di pedagogia). Ufficialmente lo si accusa anche di *assenteismo* e *negligenza* perché non partecipa ad alcune iniziative collettive dell'organismo rappresentativo dei giovani. Perfino la ragazza che si è trovato, e che secondo le sue parole gli fa « da madre e da sorella », finisce con l'accusarlo: « Tu sei solo ed isolato — gli dice — perché non accetti di fare parte della collettività, perché non ti lasci integrare ».

---

dní) di Ed. Grečner; *Il principio di Archimede* (Achimedov zákon) di A. Lettrich; *L'organo* (Organ di Št. Uher; *Un caso per la difesa* (Případ pre obhajcu) di M. Hollý; *Il caso di Barnabáš Kos* (Prípad Barnabáš Kos) di P. Solan; *Questo « blues » non è per me* (Pre mna nehrá blues) di J. Medved; *Mamma sensazionale* (Senzi mama) di Vl. Pavlovic.

(28) Cfr. nota (25).

A chi lo rimprovera in modo ufficiale — il responsabile del Fronte della Gioventù — il ragazzo chiede: « Perché in te si dovrebbero identificare l'Unione dei giovani e la collettività? », ma non riceve risposta. Se non nei fatti che lo isolano sempre di più. Quando anche la ragazza lo lascerà, lo solitudine di Viktor sarà totale ed egli cercherà di superarla tagliandosi i polsi. Nello « psicodramma » curativo, in clinica, egli termina il racconto-rappresentazione con una liberatrice crisi di pianto: « Non sei solo — gli dicono i medici — ciascuno ha i propri affanni ».

Quanto sia sintomatico e significativo un film di questa natura, girato per di più senza che mai si senta il peso di un minimo artificio e recitato con straordinaria naturalezza, dovrebbe essere cosa in sé e per sé evidente: senza parlare di « arte » e di « bellezza », che in un contesto di tale natura rischiano di essere parole dal senso assai relativo (ma il film ha senza dubbio una sua compiutezza formale, una sua bellezza, anche nel senso più specifico della parola), bisogna riconoscere in *Psycodrama* uno dei risultati più polemici della storia cinematografica dei paesi comunisti negli ultimi anni. Quando poi si sia detto che la storia è autentica, che il protagonista del film è il vero protagonista che l'ha dolorosamente vissuta; che i medici che nel film lo circondano, sono i veri medici che lo hanno curato; che la clinica che appare nel film è la vera clinica, dove i protagonisti della vicenda hanno accettato di ripetere una esperienza vissuta, senza che il regista abbia suggerito più che un sommario filo narrativo, per altro rigorosamente basato sui fatti; quando si sia detto tutto ciò si comprenderà le ragioni per cui a Bratislava e a Praga da oltre un anno (la produzione è del '64) si parla del film, che d'altro canto — per quanto non sia *ancora* in distribuzione pubblica — è stato visto da cineasti, da intellettuali, da medici, e da operai. Le contestazioni a questo interessantissimo film — ovviamente contestabile, a sua volta, come tutte le opere che contestano qualcosa — sono numerosissime e in buona parte immaginabili. Le più comuni e meglio riferibili sono di natura per così dire tecnica: si rimprovera a Zachar di aver falsato la realtà, distorto i fatti, carpito la buona fede dei medici prestatisi all'esperimento cinematografico. D'altro canto in una proiezione-dibattito, avvenuta subito dopo la fine della lavorazione del film, gli psicoanalisti della clinica, presenti alla discussione, avrebbero confermato sia la giustezza dell'impostazione scientifica che la veridicità dei fatti narrati.

Una controbiezione dei difensori del film (29) che smonta gli argomenti dell'accusa. A noi pare, comunque, che i due metodi — quello di accusa e quello di difesa — siano errati. Giustissimi ed opportuni, cioè, se confrontati per arrivare meglio ad intendere le ragioni socioculturali che costituiscono il « background » dell'opera e la realtà effettiva da cui essa parte, perdono invece di senso se dal prevalere degli argomenti degli uni o degli altri, deve derivare una qualche conseguenza alla vita del film. Il quale, visto che è stato fatto (e ci sembra perfino inutile sottolineare quanto positivo appaia che ciò sia stato possibile) nasce evidentemente da una necessità a farlo: parte cioè o da una rigorosa realtà di fatto, o (se fosse vera l'ipotesi dell'intromissione di elementi spuri) da una non meno rigorosa realtà psicologica; quella appunto per cui è stato ideato e realizzato con tanta efficacia. In ambedue le ipotesi — ed è evidente che sono le sole due possibili — il film risponde dunque ad una realtà. E questo ci sembra il fatto più importante: poiché il problema dell'alienazione esiste dal momento in cui sorge alla coscienza e indipendentemente dal numero e dalle caratteristiche *oggettive* dei *casi clinici* che determina.

Dicevamo più sopra *realtà* e, più sopra ancora, riferendo le parole di Uher, di Grečner, di Barabaš *verità*. Sono due termini cui più frequentemente si richiama la nuova leva dei cineasti cecoslovacchi, a Bratislava come a Praga: « Nessuno può sottrarsi al perpetuo contrasto tra se stessi e la realtà: trovare il coraggio di andare sempre più in fondo alle cose, resistere all'ambizione ingiusta, alla vanità, all'invidia, al desiderio del successo a qualsiasi prezzo. Lottare contro l'angoscia, la paura, il dubbio, la sfiducia che tormentano il mondo giorno e notte; sapere essere umili e ad un tempo orgogliosi della unicità della propria verità. Sapere conciliare tra loro fede e ragione ». Chi ha detto queste cose, davvero desuete nel dibattito culturale dei paesi comunisti è Evald Schorm, un giovane praghese taciturno e schivo il cui nome è divenuto, da qualche mese a questa parte, una sorta di bandiera per i cineasti cecoslovacchi. Lo è divenuto non certo per delle verbali affermazioni di principio, ma con alcuni cortometraggi e soprattutto con il suo primo film *Il coraggio quotidiano,* cui i critici cinematografici cecoslovacchi, con l'intelligenza e la spregiudicatezza che sembrano

(29) I difensori di *Psycodrama* sono la quasi totalità delle persone con cui, a film visto, abbiamo avuto occasione di parlarne in Cecoslovacchia.

sempre sovrintendere queste loro decisioni, hanno quest'anno assegnato pressoché all'unanimità il loro premio annuale. Notizia questa che altrove (30) abbiamo dato per primi e che, per quanto risalga agli inizi del '65, la stampa cecoslovacca ha cominciato a rendere nota solo di recente.

Schorm, che è nato nel 1931, si è laureato alla FAMU nel 1962, opera nel cinema cecoslovacco da circa tre anni e si era già imposto all'attenzione con alcuni documentari: *Helsinki* (Helsinki), *Alberi ed uomini* (Stromy a lidé), *Il turista* (Turista), tutti del '62; *I ferrovieri, Vivere la propria vita, Perché?,* tutti del '63. Se fino a *I ferrovieri* (Železničáři), un breve film a colori essenzialmente descrittivo, Schorm sembra fautore di un cinema « poetico », già con *Vivere la propria vita* (Žit svuj život) — un documentario sul fotografo Jan Sudek con una serie di riflessioni sul destino dell'uomo e sulla necessità di un costante atteggiamento di ricerca nella vita — si delineano le sue caratteristiche d'autore quali egli stesso ha sintetizzate in una efficacissima dichiarazione di « poetica », che riteniamo opportuno riportare interamente: « Al cinema ci viene presentato sempre il volto esterno d'una realtà solo apparentemente vera. E questa così naturale somiglianza, che si appoggia su una talmente sana illusione, ci sfiora di continuo. La realtà che la fotografia cinematografica è capace di registrare ci spinge sovente verso un certo realismo universale, che illude con verosimili rassomiglianze. E ciò sempre con un nutrito apporto di motivi, cause e spiegazioni affinché nessuno possa dubitare di alcunché. La forza del fatto non imbellettato, o della visione fantastica, scompare in una sorta di sfera centrale generale, e nella nostra nota e familiare tendenza alla ricreazione idealizzante. Naturalmente è di pochi fortunati poter sollevare il velo della tensione segreta che vi è tra l'apparenza e la sostanza. Ma ciononostante vale la pena di tentare. Non solo per il risultato, ma anche per se stessi. Per potere così vivere più pienamente o almeno provarci. È una cosa in cui ognuno risponderà a se stesso e, ne sono sicuro, alla fine non si sottrarrà alle responsabilità. Questa è la ragione per cui è pericoloso attar-

---

(30) Cfr. « Occorre coraggio per giungere al cuore delle cose » in *Avanti!* del 14 maggio 1965. Ma anche *Rinascita* del 22 maggio 1965, dove Mino Argentieri ha scritto sul film con intelligente sensibilità.

Il film di Schorm ha avuto per alcuni mesi degli ostacoli, ora superati, che ne hanno ritardato la libera circolazione in pubblico.

darsi a guardare indietro, usare eccessiva moderazione o prendere vie traverse, magari per procurarsi riconoscenza. Di chi, poi? Felice colui che ha il dono di sentire con forza e profondità e sa comunicare agli altri le proprie sensazioni. Anche se sono soltanto dubbi o domande. Per questo l'artista deve considerarsi tale e comportarsi come tale e non come un vetrinista compiacente. Egli deve scegliere e quindi portare e sopportare questa sua responsabilità fino in fondo. Essere sempre dalla parte della verità e della chiarezza ».

« Anche se sono soltanto dubbi o domande ». Appunto una domanda è alla base di *Perché?* (Proč - 1963), il mediometraggio che costituisce probabilmente il risultato più maturo dell'attività di Schorm prima de *Il coraggio quotidiano*. Seguendo i sistemi dell'inchiesta filmata il regista indaga sulle cause della diminuzione demografica in Cecoslovacchia, (che occupa il 27° posto tra 29 paesi classificati in ragione dell'incremento demografico nazionale). Per oltre mezz'ora si succedono sullo schermo volti di sposi e spose, di giovani madri e di giovani capofamiglia cui vengono rivolte domande semplici e dai cui si hanno risposte precise. Apparentemente è la tecnica ormai consacrata del « cinéma-vérité ». Eppure non v'è nulla della anonimia, della spersonalizzante apparenza oggettiva che ritroviamo negli esempi più comuni di quel cinema. Vi è invece una oggettività più autentica, l'unica possibile: quella di un'interpretazione dei dati reali. Essa viene fuori da un montaggio accorto che trasforma in discorso coerente la materia bruta dell'inchiesta, più che dagli interventi diretti di un commento assai misurato e limitato quasi sempre al suggerimento di dati, cifre, informazioni. L'integrazione opportuna di una serie di risposte sconcertanti: che attribuiscono il basso incremento demografico, o per meglio dire il tasso di diminuzione, a cause come la scarsità del mobilio; la crisi degli alloggi; le paghe basse; la mancanza di posti negli asili; l'impossibilità dell'assistenza ai figli da parte della madre che generalmente lavora; la tendenza per cui « la gente prima pensa alla automobile, poi al week-end, poi all'appartamento, poi ai bambini » (31). Un quadro complesso dal quale comunque risulta con

(31) Abbiamo generalizzato le risposte la cui forza è invece, ovviamente, nel non essere generali, ma particolari, e nell'offrire quindi il dato di fatto inconfutabile (es.: una telefonista che dice di vivere in una sola stanza assieme al marito e ai suoceri;

estrema chiarezza come la questione demografica in Cecoslovacchia non nasca da una condanna del destino.

In *Perché?* un problema viene preso in considerazione ed analizzato nelle sue componenti socioeconomiche. Ne *Il coraggio quotidiano* (Každý den odvahu - 1964) l'analisi è psicologica e l'oggetto è *il* problema per eccellenza, quello cui « nessuno può sottrarsi », secondo le parole del regista che inizialmente abbiamo riportato. A volere sintetizzare ad ogni costo potremmo dire che *Il coraggio quotidiano* è il quadro della crisi esistenziale d'un militante comunista; ma, pur nella sua già scontata sommarietà, una indicazione simile dice troppo e troppo poco. Dà soprattutto per definito ciò che nel film è solo accennato appunto perché indefinibile, angola in un sol senso un discorso poetico, che è poliedrico e polivalente, e la cui forza e validità consistono appunto nell'assenza di un punto di vista schematizzante e nella presenza invece di una molteplicità di motivazioni. Potremmo forse dire meglio che il film è la storia di un'irrequietezza, che si trasforma lentamente in angoscia; di un isolamento che diviene solitudine.

Narrativamente, comunque, la storia de *Il coraggio* riguarda Jarda, un militante comunista sui trenta anni, con un passato di lotta e di attivismo, ed un presente che lo vede ancora « infiammato per la causa » e ad essa dedito, non appena gli si presenti l'occasione, con i residui di un rigore calvinistico, che contrasta con molte realtà che lo circondano: la strafottenza di alcuni giovani operai ben rappresentata da Bořek, che morirà durante una gimkana motociclistica, uno dei tanti modi con cui il giovane cerca di sfuggire alla banalità; la pacificata tranquillità piccolo-borghese degli spettatori di un teatrino dopolavoristico dove Jarda si accorgerà del disinteresse con cui sono accolte le sue parole di militante « infiammato »; il cinismo adulatore e rassegnato di un giornalista privo di ragioni ideali; l'opportunismo dei grossi papaveri che viaggiano in Tatra 603. Ma *Il coraggio* non è, appunto, solo la storia di un contrasto tra integralità e lassismo, tra partecipe attivismo e passiva indifferenza. È anche storia d'amore, un amore nel quale Jarda e Věra — una vetrinista — si isolano per ritrovare se stessi; dal quale sanno strappare attimi di felicità al grigio che li circonda;

---

un tale che dice di guadagnare 1450 corone mensili ed elenca le voci di uscita, tra cui primeggiano le 350 corone per il condominio, dimostrando la impossibilità di avere, con i figli, altre spese).

sul quale sanno ridere quando attorno a loro tutti biascicano, brontolano, strillano e rumoreggiano; per il quale sanno essere vita contro la morte dello spirito e del corpo in cui quotidianamente si imbattono. Anche su questo loro ultimo residuo di vitalità prendono a pesare, però, sempre di più, il grigio uniforme degli incontri quotidiani con le anime morte e, soprattutto, l'incapacità di Jarda a comporre il dissidio tra il rigore missionario della propria fede e lo scetticismo che lo attornia; tra il suo credere nel perenne, o almeno nel durevole, e l'inesorabile rimbalzare di tale suo atteggiamento contro il muro di gomma dell'accomodamento, del vivere giorno per giorno, del vitalismo esasperato (Bořek) o rassegnato (il giornalista) all'insegna del « Bevete fino in fondo la coppa della vita ». E contemporaneamente il misurarsi delle certezze e delle speranze sul metro dei quotidiani accadimenti, di una realtà dove il presente è solo un filo sottile che separa un passato di attese da un futuro ignoto, al di là del quale c'è anche la morte (quella di Bořek o quella del fratello della coinquilina di Věra) o l'incartapecorirsi della vita (il pranzo degli ottantenni) nel vegetativo. Jarda non riesce, di fronte a tale realtà, a trovare un meccanismo pratico o una ragione ideale con cui entrare in fase: se ne taglia fuori, anzi, più che esserne tagliato fuori. D'altronde come accettare la « normalità » degli altri? « Tu — gli dice Věra — ti impegni sempre in qualcosa. Perché non cerchi di essere *normale?* ». Poco dopo lo lascerà anche perché non può aiutarlo: « Devi uscirne fuori da solo » gli dice. E quando, a conclusione di una mezz'ora finale di crescente tensione, vedremo il protagonista urlare disperato (« Bisogna, bisogna gridare! ») ed accusare, ubriaco, i pacificati e pacifici clienti di una osteria (« Vogliono tradire la rivoluzione. Ci venderanno tutti ») e stupirsi del poliziotto che, dapprima dolcemente, poi rudemente, lo allontana (« Una volta io e te eravamo insieme. Perché ora non più? »), sarà davvero solo. Ma non ne sarà uscito fuori. O forse sì. Ma a quale prezzo? All'inizio del film una voce in « off » riporta un brano di Kafka: un uccello tormenta a sangue un uomo, che non riesce a liberarsene. Alla fine la stessa voce cita sempre Kafka: « E mi resi conto che l'uccello se ne era andato, dopo avere bevuto tutto il mio sangue ». Poi l'eco della voce viene coperto dalle tronfie Marce della ricostruzione.

Evald Schorm ha realizzato un'opera di atroce bellezza e di bruciante attualità: un fatto cinematografico davvero eccezionale sia per il suo alto livello espressivo, sia per il lucido rigore e la tor-

mentata chiarezza del tema. « Nella mia debolezza — ha detto questo artista cui si addice come a pochi la definizione vichiana di *una natura malinconica e acre, qual deve essere degli uomini ingegnosi e profondi che per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettino dell'arguzie e del falso* — debbo lottare contro la realtà che mostra costantemente il proprio volto. Ma la possibilità di ottenere qualche risultato è data solo dal processo di ricerca. Soltanto in questo caso, forse, noi possiamo avere la sensazione di toccare il cuore delle cose ». Ebbene nel suo film Schorm, pur con l'approssimazione e la esasperazione tipica dell'autobiografismo, si è avvicinato *al cuore delle cose* — di quelle da lui affrontate — con una lucidità maggiore che non finora qualsiasi altro (32). Né si deve credere che un'opera così densa di aspetti problematici, diciamo pure di questioni ideologiche, abbia qualche momento in cui i problemi vivano d'una loro realtà teorica e non siano fusi in materia narrativa: tutto nel film è sangue e carne dei personaggi e nulla v'è che sia detto e non rappresentato, che sia enunciato (come in certi film di Cayatte) e non tradotto in un linguaggio terso e lucido, complesso ma non intellettualistico, che ha bene assorbito le proposte più suggestive di una lingua cinematografica moderna, dandovi però una impronta affatto personale ed il sigillo di uno stile maturo e compiuto. Uno stile dove la nervosa secchezza di un fraseggio che nulla concede ad una visualità non significativa e la concisione di un periodare essenziale e rapido, privo di abbandoni descrittivi o di recuperi lirici, portano ad una cifra espressiva di compiuto equilibrio e di composta misura la pur bruciante dispe-

---

(32) Pensiamo ai molti « film del disgelo » venuti dalle cinematografie dei paesi socialisti, da *Cieli puliti* del sovietico Ciukrai a *La vita ancora una volta* del polacco Janusz Morgenstern. Non vogliamo sottovalutare i meriti che questi film o altri simili possono avere avuto od avere. Quel che comunque differenzia da essi il film di Schorm è che in questo caso non si tratta di un film sul « prima », condannabile ormai con tutti i crismi ufficiali ed i dovuti permessi, ma di un film sul « dopo »: un dopo che non si risolve con i ghiacci che si sciolgono e i fiori che si schiudono — come nella più parte dei « film del disgelo » — ma che svela nuovi nodi e apre nuovi problemi. Non dissimilmente dalla più parte dei recenti film italiani sulla Resistenza che si limitano alla celebrazione genericamente antifascista, con la parola *fine* alla mezzanotte del 25 aprile, i film sugli anni di Stalin che si limitano a denunciare gli errori e gli orrori del « culto della personalità » facendo sciogliere le nevi e brillare l'avvenire il giorno successivo alla morte di Stalin, denunciano ormai un nuovo conformismo.

razione del film. Dalla quale però, a nostro avviso, ciò che deriva non è la disperazione, bensì la coscienza di essa: la condizione del suo superamento. In questo senso non v'è dubbio che *Il coraggio quotidiano* è un film « socialista »: la sua violenza, e la sua esasperazione nascono da una partecipe passione e non da distaccata freddezza; sono di chi è dentro le cose e le vive con « quotidiano coraggio », non di chi le ha superate. La grande attualità del film è, anzi, appunto in questo suo essere così drammaticamente partecipe.

Ne *Il coraggio quotidiano* le caratteristiche comuni agli autori della nuova leva cinematografica cecoslovacca, raggiungono la loro acme espressiva e fanno di Evald Schorm forse il maggiore autore tra i giovani (e non solo tra i giovani) registi cecoslovacchi; certamente uno dei migliori tra tutte le cinematografie dei paesi socialisti.

Benché le formule abbiano sempre i loro limiti si potrebbe affacciare per il cinema di Evald Schorm una definizione che tiene conto di alcune sue caratteristiche di fondo: quella di un cinema saggistico, dove cioè il rigore espressivo non viene mai meno ad una pressante e continua presenza di linee problematiche etico-politiche (come, fatta salva ogni differenza, nella produzione letteraria di Sartre). Desumibile da *Vivere la propria vita* e da *Perché,* come da *Il coraggio quotidiano,* quella di un cinema saggistico è formula che si addice particolarmente all'ultimo lavoro di Schorm *Il rispecchiamento* (Zrcadlení - 1965), un cortometraggio dove, nell'affrontare il problema della vita e della morte, il regista tocca i meandri esistenziali con una acutezza d'analisi ed una sensibilità poetica da grande autore. Qui la struttura è in sostanza quella stessa dell'*inchiesta cinematografica* che vi era in *Perché,* solo che la estrema soggettività del problema — il senso della vita ed il senso della morte, come si è detto — permette una quantità maggiore di interventi dell'autore a sottolineare e ad inquadrare in un punto di vista le risposte dei malati di una grande clinica alle domande: Perché volete vivere? Che cosa è la morte? Ne avete paura? Che significa per voi la vita? Che cosa è veramente importante nella vita? Quali sono le condizioni di una vita felice? Che cosa vi fa paura nella vita? Quali sono i valori per cui si può vivere? ecc. Tali domande ne *Il rispecchiamento* sono tutte implicite e soltanto deducibili dalle risposte che, legate tra loro dal commento, diventano altrettanti elementi di un discorso generale sull'uomo, sulla necessità di « affrontare l'egoismo umano nelle sue forme più diverse, nel nostro prossimo e in noi stessi », sulla paura, « il più grande nemico della

vita moderna » (« la paura è data all'uomo dalla natura, ma l'eccesso di paura che vediamo nella società moderna ammazza l'uomo, gli fa male, o per dirla in altre parole è crudele »), sull'insoddisfazione quotidiana (« La vita deve essere vissuta a piccoli tratti giornalieri. Ogni giorno, cioè, ogni momento di vita contengono in sé contemporaneamente la soddisfazione, l'obiettivo, il senso e soltanto il fatto che l'uomo non riesce a raggiungere quell'obiettivo, a dare un senso a *quel* momento di *quel* lavoro, questa è una delle ragioni basilari che spingono l'uomo alla psiconeurosi »). Per giungere ad una conclusione precisa: « Finora abbiamo creduto di potere trasformare completamente l'uomo. Oggi siamo già molto più modesti e cerchiamo almeno di aiutarlo in qualche modo a procedere nella vita ... » Anche ne *Il rispecchiamento* un apparato problematico, indubbiamente già in sé affascinante, funge da struttura portante ad un risultato poetico complesso dove profondità concettuale e pertinenza linguistica appaiono fusi. Indubbiamente il cinema di Schorm è uno dei pochi casi di un cinema concettualmente assai denso che sa pervenire a risultati globali e non parziali, che sa cioè tradursi interamente ed egregiamente — come ne *Il coraggio quotidiano* — in palpitante materia poetica (33).

Il fatto che un già affermato regista di lungometraggi continui ad operare anche nel cortometraggio può stupire chi sia abituato a considerare — sulla base, ad esempio, dell'esperienza italiana — il settore del cortometraggio come una sorta di limbo per velleitari, o per cineasti eternamente minorenni. Ciò non accade in Cecoslovacchia dove, anche nel cortometraggio, si affaccia una « nová vlna », esiste una larga sensibilità ai problemi e alle tendenze più proprie del lungometraggio e spesso si giunge a risultati di primo ordine (34). Tra questi ultimi vogliamo ricordare: *Il desiderio più grande*

---

(33) Tra *Il coraggio quotidiano*, terminato alla fine del '64 e *Il rispecchiamento*, terminato nel giugno del '65, Schorm ha partecipato con l'episodio *La casa del piacere* al film *Perle sul fondo* cui accenneremo in seguito.

(34) Gli studi del cortometraggio in Cecoslovacchia (Studio di Praga, che comprende lo studio dei film documentari, quello dei film di volgarizzazione scientifica ed educativi, quello dei film d'animazione e di marionette; lo Studio di Gottwaldov; lo studio Propagfilm, che esegue lavori per conto dei ministeri; lo Studio di Bratislava diviso in tre sezioni; lo Studio dell'esercito; lo studio della FAMU) realizzano ogni anno circa 600 cortometraggi complessivi (inclusi cinegiornali e ctm. pubblicitari) di cui circa 320 vengono messi in circolazione. I documentari veri e propri sono però ovviamente in numero ben più limitato. Queste, ad esempio, le cifre

(Největši Přáni) di Jan Špáta (che era stato operatore di Schorm nei cortometraggi), un mediometraggio inchiesta sulle aspirazioni ed i desideri comuni, dal quale, sia pure solo al livello della insoddisfazione individuale, balzano fuori una serie di elementi psicologici e sociologici di estremo interesse; *La generazione senza monumenti* (Generace bez pomníka) di Rudolf Krejčic, in cui i giovani fanno la parte del leone, più di quanto non la facessero nel mediometraggio di Špáta, in un intelligente alternarsi satirico di ricostruzione e di documento, tendenti ad una conclusione non equivoca (« Bisogna spazzare via tutto il vecchio. I problemi ci sono, ma il problema dei problemi è che al posto delle cose vecchie vi siano delle cose nuove »); *Attenzione alla testa* (Pozor na hlavu) di Ondrej Očenáš, dove vi è una garbata satira dei metodi pedagogici.

Avevamo iniziato accennando ai cortometraggi ed abbiamo citato anche titoli di mediometraggi. Due nozioni che spesso si confondono nella cinematografia cecoslovacca. Tra i mediometraggi a soggetto un risultato di punta è costituito da *Josef Kilian* (Postava K podpírání, t.l. Un tipo da aiutare - 1963) scritto e sceneggiato da Pavel Juráček, e da lui stesso diretto in collaborazione con Jan Schmidt. Juráček, che è nato nel 1935, proviene dal giornalismo ed ha studiato sceneggiatura alla FAMU diplomandovisi nel '61. Il suo *Josef Kilian* affronta con estrema audacia critica un problema complesso: « Questo film — chiarisce lo stesso autore — mira a stabilire soltanto fatti e a sottolineare mediante il paradosso l'indifferenza, l'alienazione e simili fenomeni generali che investono tutto il mondo. Nella realtà ovviamente il paradosso non trova riscontri diretti. Ma l'esistenza dell'alienazione prova che le deformazioni si formarono nella prassi sociale del nostro paese. Naturalmente in connessione con il culto della personalità. Non mi interessa tanto che tutti gli spettatori colgano il contenuto esatto ed il significato delle metafore. Quanto che ne ricevano la sensazione ». In effetti *Josef Kilian* è tutto una lunga metafora violenta ed esplicita: un uomo, Jan Herold, cerca un altro uomo, Josef Kilian, ma nessuno

---

del 1963: Studio di Praga 26 cortometraggi documentari e 19 educativi e di volgarizzazione scientifica; Studio di Bratislava 10 ctm. documentari e 8 educativi e di volgarizzazione scientifica; Studio di Gottwaldov 2 ctm.; Studio dell'Esercito 6 documentari.

I tre cortometraggi che citeremo sono stati realizzati nel 1964 e nel 1965, eccetto *Josef Kilian.*

gli sa dire dove sia. Come non v'è alcuno in grado di dirgli dove sia finita la bottega per l'affitto dei gatti nella quale, il giorno prima, ne ha affittato appunto uno. Vaga per uffici, interroga i passanti, chiede a tutti. Ma nessuno può aiutarlo. Anzi i più hanno l'aria di non capirlo neppure (si intendono frammenti di conversazione: « Non si capisce più niente »; « Allora, lei non capisce più il céco? »; « Si ora comincio a capire »). Poi arriviamo in un grande ufficio e dietro una porta dovrebbe esserci Kilian: aspetta Herold, aspetta un cittadino irrequieto con in mano uno scaldabagno, aspettano alcuni operai in una grande sala dove c'è a disposizione un gran libro, *Osservazioni dei lavoratori,* e appaiono ogni tanto uscieri misteriosi. Una lunga attesa e quindi uno di coloro che aspettano spalanca la porta ed entra. Ma nella stanza dove dovrebbe esserci Kilian non c'è nessuno, ovvero, per meglio dire, non c'è niente: pareti disadorne e nude senza un mobile e con soltanto un telefono posato sul pavimento nudo. D'un tratto il telefono squilla e uno di quelli che sono entrati dietro l'operaio spazientito alza il ricevitore; una voce chiede: « Scusi sa dirmi dove posso trovare Josef Kilian? ». Più tardi in strada, tra la gente, c'è uno in cui Herold crede di individuare Kilian. Ma ecco che questi si mette frettolosamente il giornale in tasca e si allontana velocemente evitando con ogni cura lo sguardo di Herold. Il quale resta così solo tra i passanti, che portano delle borse da ognuna delle quali fa capolino una coda di gatto ...

Juráček, il cui spunto è evidentemente ed esplicitamente kafkiano, porta avanti la lucida metafora sempre ai limiti tra una realtà angosciosa ed una irrealtà paradossale arricchendo l'invenzione di fondo con una serie di geniali trovate scenografiche (quell'ambiente tra chiesa e teatro dove, all'inizio del film, dei musicisti suonano con compunzione concertistica davanti ad una platea vuota) o narrative (lo scaldabagno che, dall'alto della collina dominante Praga, precipita rovinosamente e con gran fracasso). *Josef Kilian* è un film che colpisce nel segno ed in modo estremamente duro, con giudizi totali e non equivoci.

Di Kafka bisogna parlare anche a proposito di Jan Němec che, essendo nato nel 1936, è (assieme a Pavel Hobl) il più giovane cineasta della nuova leva. Come tutti gli altri, anche egli ha studiato alla FAMU, laurendovisi nel '61 con un ottimo e premiatissimo film di diploma, *Il boccone* (Sousto), tratto da un racconto di quello stesso Arnošt Lustig, a cui il regista si ispirerà poi per

Diamanti della notte, il suo primo lungometraggio. Tra i diplomi ed il primo lungometraggio c'è, oltre ad un anno di aiuto regia, un'idea molto ambiziosa e molto significativa: un film tratto da *La metamorfosi* di Kafka. Dalla sceneggiatura non è arbitrario dedurre che l'andata in fumo del progetto è probabilmente una grossa perdita per il cinema céco. Il film avrebbe raccontato la storia di Gregorio Samsa, trasformato in insetto, dal suo punto di vista di insetto; anche otticamente, vogliamo dire, poiché, senza che lo spettatore mai lo vedesse, sarebbe però stata la realtà da lui vista ad essere mostrata. La « camera », tenuta sempre bassissima avrebbe dovuto arrampicarsi sulla pareti, passare sotto i tavoli, nascondersi dietro la tenda, come fa Gregorio per non impressionare sua sorella e non spaventare sua madre. Lo stesso uso previsto degli obiettivi puntava soprattutto su grandi angolari focalizzati sull'infinito in modo da avere i primi piani con una loro dimensione abnorme e le forme ad un tempo sfuggenti. Solo verso la conclusione del film, dopo la morte di Gregorio, il linguaggio avrebbe ritrovato una sua dimensione di quotidiana normalità, la macchina una posizione a livello umano, l'atmosfera un senso di sollievo (35).

Sottintesi kafkiani non mancano, d'altronde, nemmeno in *Diamanti della notte* (Démanty noči - 1964), uno dei capolavori del nuovo cinema cecoslovacco (36), e che ha contribuito non poco al lancio internazionale della « nová vlna » di Praga e Bratislava. Anche questo film, come già si è detto, è tratto da un lavoro letterario di Arnošt Lustig che vi appare anche quale collaboratore alla sceneggiatura. Alcune dichiarazioni di Němec (37) confermano però

---

(35) Il film non è stato realizzato a causa dell'alto costo dei diritti d'autore sull'opera letteraria (cfr. « Jeune cinéma », cit., pag. 61).

(36) Il film, singolarmente respinto dalla XXV^a Mostra di Venezia, ha successivamente vinto il Gran Premio al Festival di Mannheim e il Premio della Critica alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, ottenendo nel referendum che è alla base di questo premio i 3/4 dei voti complessivi.

Per quest'opera — come già per *L'accusato* di Klos e Kadár e in seguito per *Il grido* di Jireš, per *Qualcosa che vale* di Chytilová ed altri — ci limitiamo ad alcuni cenni, trattandosi di opere relativamente note anche in Italia per essere state proiettate anche in manifestazioni cinematografiche italiane.

(37) Ha affermato Němec: « ... Il racconto vero e proprio non mi ha dato che la trama dell'azione, la storia dei due ragazzi ... Nel racconto di Lustig i ricordi del campo costituiscono l'essenziale ... I ricordi di Praga e la speranza del ritorno non appaiono nel racconto che in sei righe ». (Cfr. « Jeune cinéma », cit., pag. 50).

una sensazione che si ha immediata fin dalla prima visione del film: che il testo letterario (intitolato « Le tenebre non hanno ombra ») non abbia dato al regista (e allo sceneggiatore) molto più che la materia grezza. Fatto questo facilmente intuibile dall'assoluta specificità dei valori cinematografici dell'opera: tale da escludere in modo totale ogni sensazione di origine letteraria. Il filo narrativo del film, come è noto, si riduce ad un nucleo semplicissimo: due ragazzi in fuga da un « lager » sono inseguiti da un gruppo di pacifici vecchietti intenti alla caccia e lottano contro la fame e la fatica, nella febbrile e continua visione dei miraggi del passato o degli incubi del futuro. Tradotta in linguaggio cinematografico, e disposta secondo una doppia struttura in cui il piano della realtà e quello della memoria-immaginazione si alternano e si fondono, questa materia raggiunge nel film un livello di drammaticità altissimo, una forza poetica affascinante ed una violenza polemica desueta nei mezzi (nel film non si vedono praticamente uniformi naziste e i classici volti degli aguzzini cui anche il cinema ci ha abituato: ma pacifici e quasi fanciulleschi vecchietti) e profonda nei risultati. Con un film così libero da scorie libresche e da suggestioni meccanicamente figurative come *Diamanti della notte,* Němec ha indicato una delle alternative più poeticamente significative alla pur consacrata tradizione del cinema tutto sceneggiatura, del film-romanzo dai nessi e dalle scansioni tipicamente letterarie, esemplificabile in Cecoslovacchia nel cinema di Weiss (si pensi a *La tana del lupo*) o in Italia in certo Visconti (*Il Gattopardo*). Significativa, da questo punto di vista, anche la colonna sonora totalmente priva di musica, — che non sia quella dei vecchietti che suonano e ballano — ma dove gli elementi sonori realistici (i passi nel bosco, i tacchi dei vecchi, il rumore del treno, l'accartocciarsi delle foglie) diventano un non generico stilema, una componente essenziale cioè del discorso stilistico, secondo un principio di valorizzazione del sonoro che il regista aveva già sottolineato nella progettazione del film da Kafka.

L'opera di Němec — il quale sta attualmente lavorando al suo secondo film, *Rapporto sul banchetto e gli invitati,* un soggetto anche in questo caso non privo di toni kafkiani (un gruppo di uomini che un'apparente situazione di pericolo costringe a denudarsi moralmente) — non ha mancato, con il suo fascino visivo, di creare una scia. Percorrendo la quale troviamo ad esempio *Il coltello finlandese* (Finskj nuž - 1965) di Zdeněk Sirový, « opera prima » dignitosa e pulita che riprendendo però superficialmente

il meccanismo della solitudine e della fuga a due di *Diamanti* non riesce ad esserne che una esteriore ripetizione.

« Viviamo in un'epoca in cui le esperienze più intime dell'uomo sono legate al flusso dei principali eventi mondiali. Ciascuno di noi porta con sé un frammento della consapevolezza e della coscienza dell'umanità, senza poterla però aiutare. Per la prima volta nella storia la responsabilità dell'individuo ha assunto il carattere di sentimento sociale ». Jaromil Jireš, l'autore di queste parole che sintetizzano bene un punto di vista comune a molti giovani cineasti cecoslovacchi, è nato nel '35 e si è iscritto alla FAMU dapprima come allievo operatore e quindi come allievo regista, concludendo gli studi nel '60. Il suo film di laurea *Le impronte* (Stopy), tragica storia di una delazione durante l'occupazione nazista, mette già in luce in lui una notevole maturità di narratore e degli ottimi risultati nella direzione degli attori. Saranno, rafforzate, due delle caratteristiche su cui poggia il buon livello de *Il grido* (Křik - 1963) il lungometraggio con cui Jireš ha esordito, dopo aver lavorato per qualche tempo alla Lanterna Magica (38). *Il grido* è il film d'una giornata di ricordi e di sollecitazioni al ricordo di una giovane coppia, Slavek e Ivana, ad una svolta della loro vita: quando stanno per avere un bambino. Lei in clinica, lui che cerca di lavorare o di distrarsi, ambedue sono portati a ricordare i momenti belli e i momenti brutti della loro vita, i comuni fatti di ogni giorno e quelli che sono stati per loro fondamentali. È una lenta preparazione al conclusivo miracolo della nascita del bambino ed alle domande che la seguono: « Dove sono nato? Ho il colore della pelle giusto? Sono nato in una famiglia a posto? Riuscirò ad evitare la guerra? Potrò respirare bene? Sì. Allora grazie ».

Jireš è un temperamento sensibilmente diverso da Schorm o Němec. La problematicità tormentata di questi due è presente anche in lui ma ad uno stato più latente e sotto la patina di un romanticismo un po' ingenuo che addolcisce le asprezze e prospetta, come conciliazione dei contrasti, un tenue neoumanesimo dei sentimenti, una sorta di rivalutazione della tenerezza e dei valori vitali elementari. Questa linea poetica che ritroveremo anche nell'episodio *Romanza* di *Perline sul fondo* è frutto ne *Il grido* anche della collaborazione dello scrittore Ludvík Aškenazy, cosceneggiatore del film ed

(38) Dove collaborò, come Forman, con il regista Emil Radok.

autore de « La cassetta nera » da cui il soggetto è stato tratto (39). L'opera — ed è uno dei suoi meriti — fu tra le prime del più recente cinema céco a proporre, in ragione di un certo contenuto, una struttura narrativa non interamente appoggiata sul tradizionale « intreccio », ma in buona parte su un apparente rappresentazione fenomenologica dei fatti. Una scelta niente affatto casuale, ma precisa e voluta come può confermare una recente dichiarazione del regista: « Nella cinematografia contemporanea l'intreccio drammatico non è più il principale e persino l'unico portatore del contenuto dell'opera. La vicenda non scompare, ma assume una funzione diversa. Un buon intreccio è quello che non si frappone fra noi e la realtà, che non ci impone a priori una determinata concezione della realtà, ma che al contrario ci guida nella ricerca e, se abbiamo fortuna, alla scoperta. Oggi nel film non ci interessa tanto ciò che avverrà, in quanto stiamo seguendo con tutto il nostro interesse ciò che sta avvenendo. Lo scioglimento dell'intreccio ha una minima importanza conoscitiva ed estetica. La tensione non trae origine dall'attesa *di come andrà a finire,* ma dalla percezione di ciò che sta appunto avvenendo » (40). Una scelta, soprattutto, sorretta da un'impostazione linguistico-stilistica adeguata per cui il fluire dei ricordi ed il susseguirsi degli accadimenti reali che li suscitano acquistano, pur nel contrasto, un medesimo tono realistico: un sapore d'autenticità che Jireš ottiene uniformando piani ed azioni ad un comune

---

(39) Aškenazy, che è uno dei più autorevoli scrittori cecoslovacchi d'oggi, viene dal giornalismo ed è autore di alcuni fortunati racconti. Da uno di essi « Il mio amico Fabian », centrato sul problema degli zingari, Weiss ha tratto nel '53 l'omonimo film. Anche Kadár e Klos si sono giovati di una sua sceneggiatura in un loro film (Là al capolinea - 1957).

(40) Jaromil Jireš, *La critica e il Nuovo Cinema,* relazione tenuta nella citata Tavola Rotonda della nota (1).

Senza volere introdurre in questa sede elementi di una polemica ormai infruttuosa ci pare valga la pena di sottolineare come le esitazioni, gli imbarazzi, i giudizi sbrigativi della critica contenutistica (di cui esiste una scuola, se così si può chiamarla, anche in Italia) di fronte a certe esperienze del cinema contemporaneo derivano proprio da questa differenza che tali esperienze presentano rispetto al passato. Abituata ad esaminare ogni discorso artistico al solo livello dei contenuti, e limitando la lettura dei contenuti ad una trascrizione in termini concettuali dell'*intreccio,* tale critica è ovviamente negata ad intendere ogni film nel quale il dissolvimento dell'intreccio nel senso tradizionale della parola, non le permetta di individuare a prima vista il senso (ideologico e poetico) dell'opera e inserirla in qualche casellina prefabbricata.

denominatore da « cinéma-vérité », rovesciandone tuttavia tutte le caratteristiche d'improvvisazione per una intensa ed anche tecnicamente (41) complessa elaborazione.

In un certo senso, se *Il sole nella rete* di Uher è come abbiamo detto il capitolo primo della storia del nuovo cinema cecoslovacco, il mediometraggio *Il soffitto* (Strop - 1961) ne è la efficace introduzione. Autrice di questo film è Vĕra Chytilová, una ragazza che, dopo una vita alquanto movimentata, si iscrisse ventottenne, nel 1957, alla FAMU e ne uscì egregiamente diplomata in regia, appunto nel 1961, suscitando con il suo saggio di diploma, *Il soffitto*, una nutrita serie di discussioni. La materia, chiaramente autobiografica, del mediometraggio è un'indagine di costume e psicologica su una giovane indossatrice, legata ad un uomo più dalla consuetudine che da dei sentimenti profondi, e con i sintomi di una coscienza morale che si ridesta pur tra i fumi dell'alcool, il chiasso dei « Night Clubs » ed il quotidiano commercio con i protagonisti di una squallida « dolce vita » piccolo-borghese. Alla fine la ragazza riesce a trovare in sé la forza per rompere un'abitudine e staccarsi da questo sterile modo di vita.

Realizzato, come si è detto, nel '61, quando se non l'ottimismo ufficiale almeno i suoi postumi avevano ancora una loro cittadinanza obbligata nelle arti e nelle lettere, il film non mancò di destare un certo scandalo tra i benpensanti per la durezza priva di infingimenti con cui era tracciato il quadro di un crepuscolo morale non condannato per di più con i consueti e sommari toni moralistici, ma superato da un più razionale prevalere della coscienza. Non meno della linea tematica e degli aspetti contenutistici destò impressione un « quid novi » che pure da essi era difficile scindere: un uso sciolto e non convenzionale della « camera », la presenza di attori non professionisti e dotati di straordinaria naturalezza, i dialoghi spontanei e non artificiosi (molti brani di conversazione della gente erano stati registrati dal vero con l'aiuto di microfoni nascosti); un insieme di fattori che davano a *Il soffitto* il sapore di

(41) La sequenza del parto è un ottimo esempio della elaborata tecnica di Jireš. Per ottenere l'effetto di drammatica gioia che c'è nel parto ed evitare l'asettica realtà di una clinica, il regista ha girato numerosi piani di ragazze vestite da infermiere, riprese durante un parto reale cui esse assistevano per la prima volta. Quindi ha montato questi piani con altri girati in studio fino ad avere una sequenza dove il « miracolo » della nascita è dato in tutto il suo valore.

genuina autenticità da cui esso traeva in realtà la propria originalità e la propria forza. Furono suggerimenti ed indicazioni che di lì a poco si ritrovarono nel film di Uher e che sono attualmente patrimonio comune di tutti i giovani cineasti cecoslovacchi.

La Chytilová confermava il proprio talento con il successivo lavoro *Un sacco di pulci* (Pytel blech - 1962), mediometraggio inchiesta su un gruppo di giovani apprendiste tessili, sui loro problemi e sui loro desideri, sulla loro mentalità e sui loro interessi; con particolare sensibilità, nell'ambito dell'inchiesta, era delineata la storia di due apprendiste — Eva e Božena — e del lento insorgere fra loro di un amichevole rapporto. L'opera più impegnativa e più matura della Chytilová è, comunque, il suo primo lungometraggio *Qualcosa d'altro* (O něčem jiném - 1963) che è anche un ulteriore passo, ed una prima conclusione, nel discorso femminista iniziato fin dal *Il soffitto*. *Qualcosa d'altro* — che, data la sua vittoriosa presenza in due festival internazionali (42), è tra le opere che più hanno contribuito a sottolineare il felice momento della cinematografia cecoslovacca — è costituito dall'alternarsi di due storie parallele e reciprocamente illuminanti: il quadro della ambizione e dei sacrifici di una campionessa di ginnastica; il grigiore di una donna i cui orizzonti non superano le pareti di casa. « Le due donne — è la stessa autrice a dirlo — non hanno nulla in comune se non il fatto che ambedue, ad un certo momento, passano attraverso una crisi: una perché ha sacrificato tutto; l'altra perché non ha sacrificato niente ». La contrapposizione non si risolve semplicisticamente nel sottolineare il senso positivo dei sacrifici della campionessa per « qualcosa che vale », in contrasto con l'inutile fuga dal quotidiano che, in una avventura amorosa, l'altra donna cerca di attuare. Anche perché, dopo la vittoria che corona i sacrifici della campionessa, v'è il ritorno pure per lei ad una « routine » non meno banale, benché diversa, ed una lunga linea grigia succede al rapido attimo fulgente del trionfo olimpico. Ciò che importa, dunque, nel film non è tanto la relatività del suo discorso morale, quanto il suo valore di testimonianza sulla con-

---

(42) *Qualcosa d'altro* ha vinto il Gran Premio al Festival di Mannheim del '64 ed il Premio Speciale della Giuria alla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme nello stesso anno. *Un sacco di pulci* ha invece ottenuto una medaglia di bronzo alla Mostra veneziana del documentario nel 1963.

dizione femminile, il suo maturo e polemico inserirsi nel dibattito sul difficile progresso della donna moderna tra la famiglia e la società.

Una delle doti più rilevanti messe in mostra in *Qualcosa d'altro* era l'equilibrata compostezza d'uno stile che bene corrispondeva al valore testimoniale e non schematicamente definitorio delle due « storie parallele ». La Chytilová dava anzi lì prova di essere ormai giunta a possedere una propria classica misura stilistica avendo portato a maturazione le sperimentazioni dei suoi mediometraggi precedenti con un equilibrio ricco di egregi risultati formali, ma non formalistici. È abbastanza singolare pertanto che proprio il dubbio gusto formalistico delle soluzioni espressive e la corrispondente oscurità tematica siano i vistosi difetti del lavoro successivo della Chytilová: l'episodio *La tavola calda « Il mondo »* di *Perline sul fondo* (Perlicky na dne - 1964-65).

Perline sul fondo avrebbe potuto essere, probabilmente voleva essere ed in parte anche è, una sorta di film-manifesto della nuova generazione cinematografica di Barrandov. Esso reca infatti la firma (in ordine di episodio) di Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová e Jaromil Jireš: vale a dire quattro — escludendo l'esordiente Menzel — tra i nomi più rappresentativi della « nová vlna »; si potrebbe dire i più rappresentativi del gruppo di Praga, se non mancasse Miloš Forman che in quello stesso periodo girava il suo secondo film. L'occasione che univa i giovani registi era una raccolta di novelle del già citato Bohumil Hrabal (43) intitolata appunto « Perline sul fondo »: una scelta non certo casuale, dato il tipo di scrittore, ma che rispondeva ad una vicinanza ideologico-poetica, derivante a sua volta da comuni ragioni storiche. Il rilievo di fondo che invece ci sembra di dovere muovere al film è proprio quello di non riflettere una impostazione chiara da cui — fatte ovviamente salve le autonome caratteristiche di ciascun autore —

(43) Bohumil Hrabal, come abbiamo già avuto occasione di accennare, esordì assai tardi sulla scena letteraria cecoslovacca e non per sua colpa. Prima di scrivere fu comunque aiuto d'un notaio, lavoratore agricolo, operaio siderurgico; quindi lavorò in una stazione ferroviaria, fu agente assicuratore e carpentiere teatrale. Il libro che iniziò la sua fortuna fu appunto « Perle sul fondo », una raccolta di novelle assai viva anche dal punto di vista linguistico, cui seguirono « Pabitelé » (parola seminventata e praticamente intraducibile in italiano: vorrebbe significare qualcosa come « buontempone »), « Lezioni di danza per anziani ed esperti », ancora novelle, e recentemente « Treni sotto stretto controllo », paradossale storia di tre uomini che durante l'occupazione tedesca avevano l'ordine di fare saltare un treno.

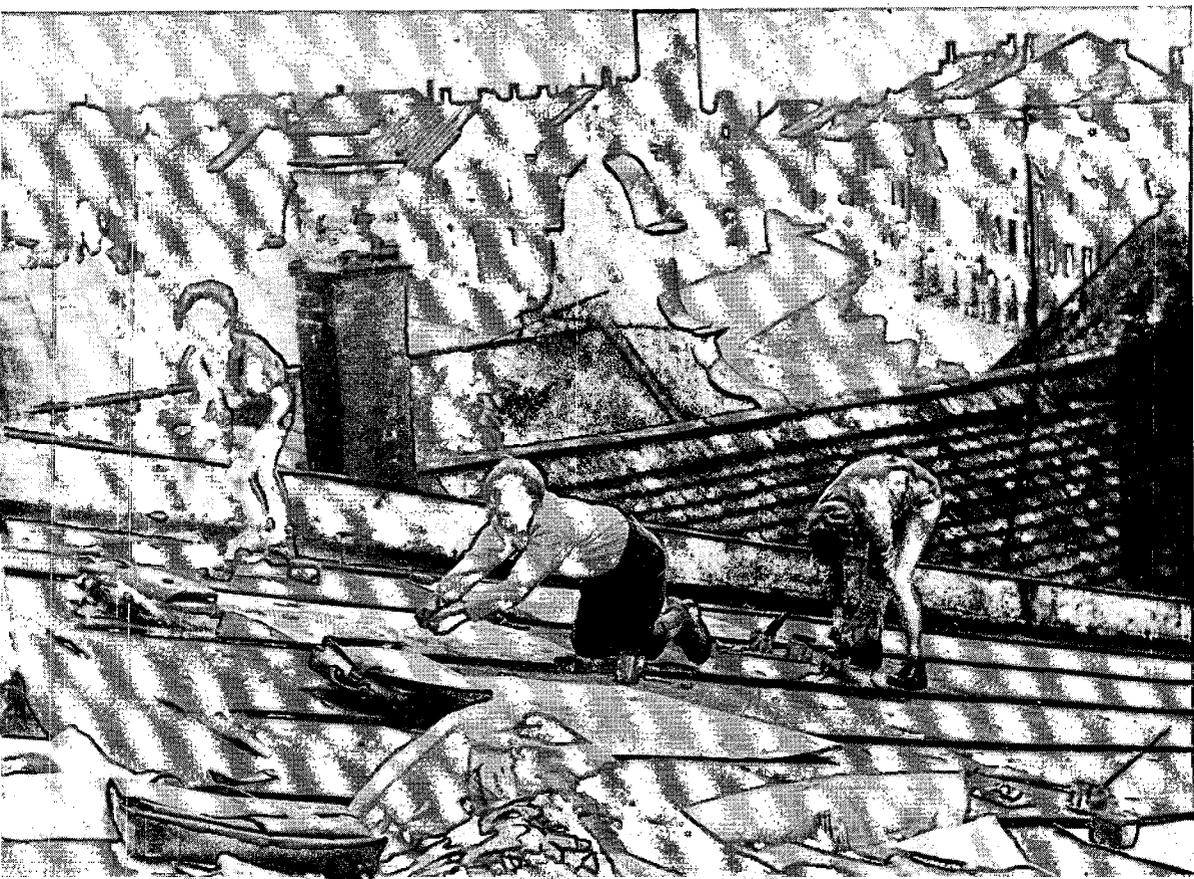
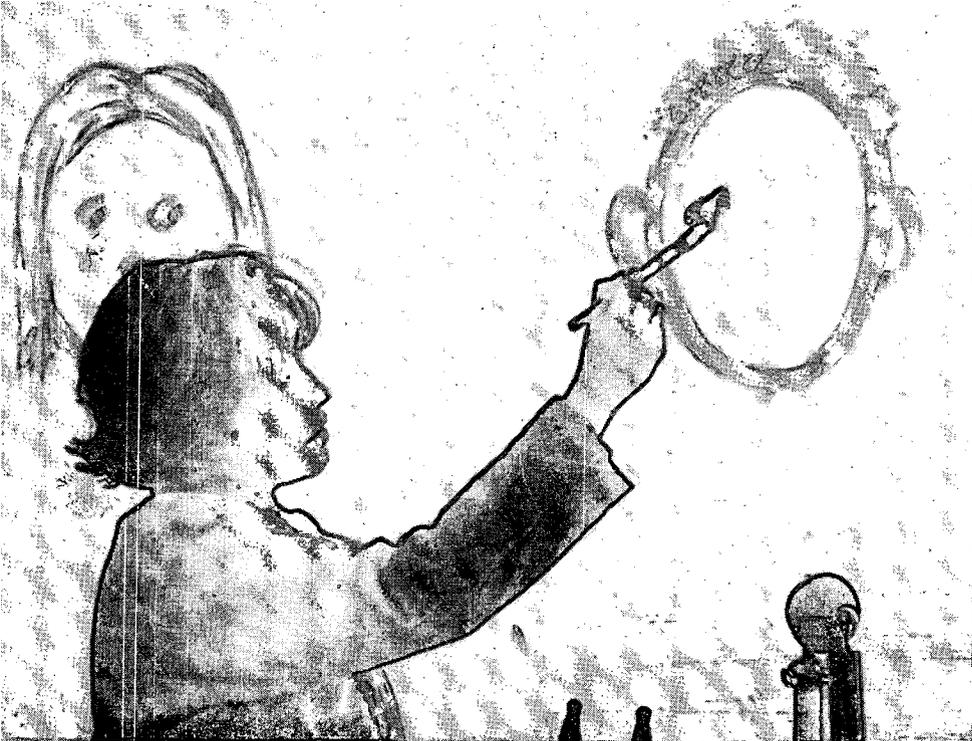
risulti più evidente e meno dispersa la ragione della comune attenzione verso Hrabal e comunque più palpabile quanto rende i cinque autori — pur nella notevolissima diversità delle singole tendenze (da Evald Schorm, ad esempio, che è un poeta-saggista a Jan Němec che è un creatore di immagini) — parte integrante di uno stesso fenomeno culturale. Non avere compiuto una simile scelta diminuisce il senso di un lavoro in certo modo collettivo e lascia la comune fonte ispirativa e le caratteristiche strutturali del film a episodi più come un limite che come una connotazione necessaria. Prova ne sia che a riprese avvenute vi sono state lunghe discussioni perché questo o quell'episodio venisse ridimensionato e un sesto racconto, *Un pomeriggio noioso* (Fádní Odopoledne) girato dal debuttante Ivan Passer, è stato addirittura eliminato dal film, sia pure solo per ragioni di metraggio (44).

La morte del signor Baltazar di Jiří Menzel (nato nel 1938, diplomatosi alla FAMU nel '63 con il mediometraggio *Il signor Foerster ci ha lasciato,* contrapposizione di tre vite diversamente vissute; interpretò il ruolo del giovane difensore ne *L'accusato* di Klos e Kadár) è forse il capitolo più originale del film: la vivacità dei dialoghi, la struttura lievemente surreale attraverso cui il raccontino prende corpo (una famiglia di maniaci del motore si reca al Gran Premio Motociclistico di Brno ed assiste alla morte del favorito della corsa), la freschezza dello stile dove un linguaggio quasi documentaristico si alterna a brani intelligentemente costruiti, un ritmo di racconto assai felicemente cadenzato, ne fanno un episodio graziosamente compiuto, in certo qual modo perfetto nella sua logica narrativa ed espressiva. Ma il senso di angosciosa serenità dell'episodio di Menzel ha legami assai esili con *I truffatori* di Němec, dove una trovata dal sapore vagamente pirandelliano è data con una tecnica apparentemente da « cinéma-vérité »: due vecchietti prossimi alla morte, si narrano in ospizio le glorie di quando uno trionfava come tenore e l'altro come giornalista. Poco dopo nell'obitorio il barbiere li definisce due truffatori: e non ha torto poiché

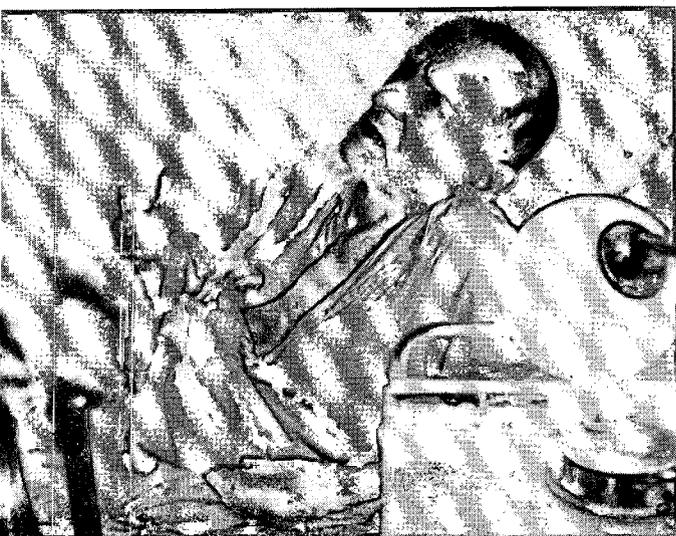
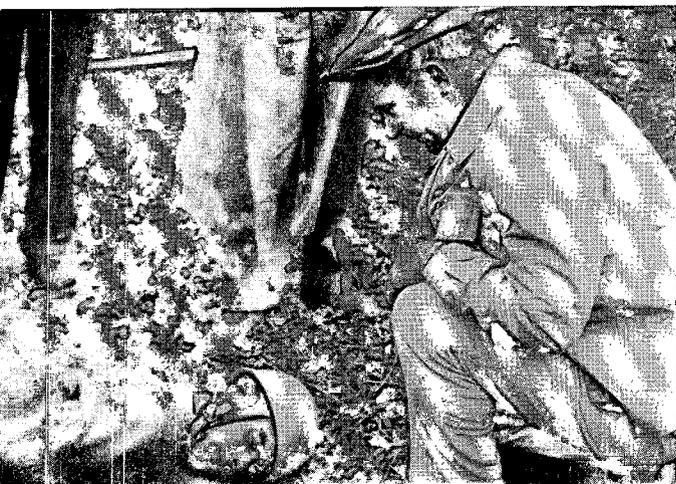
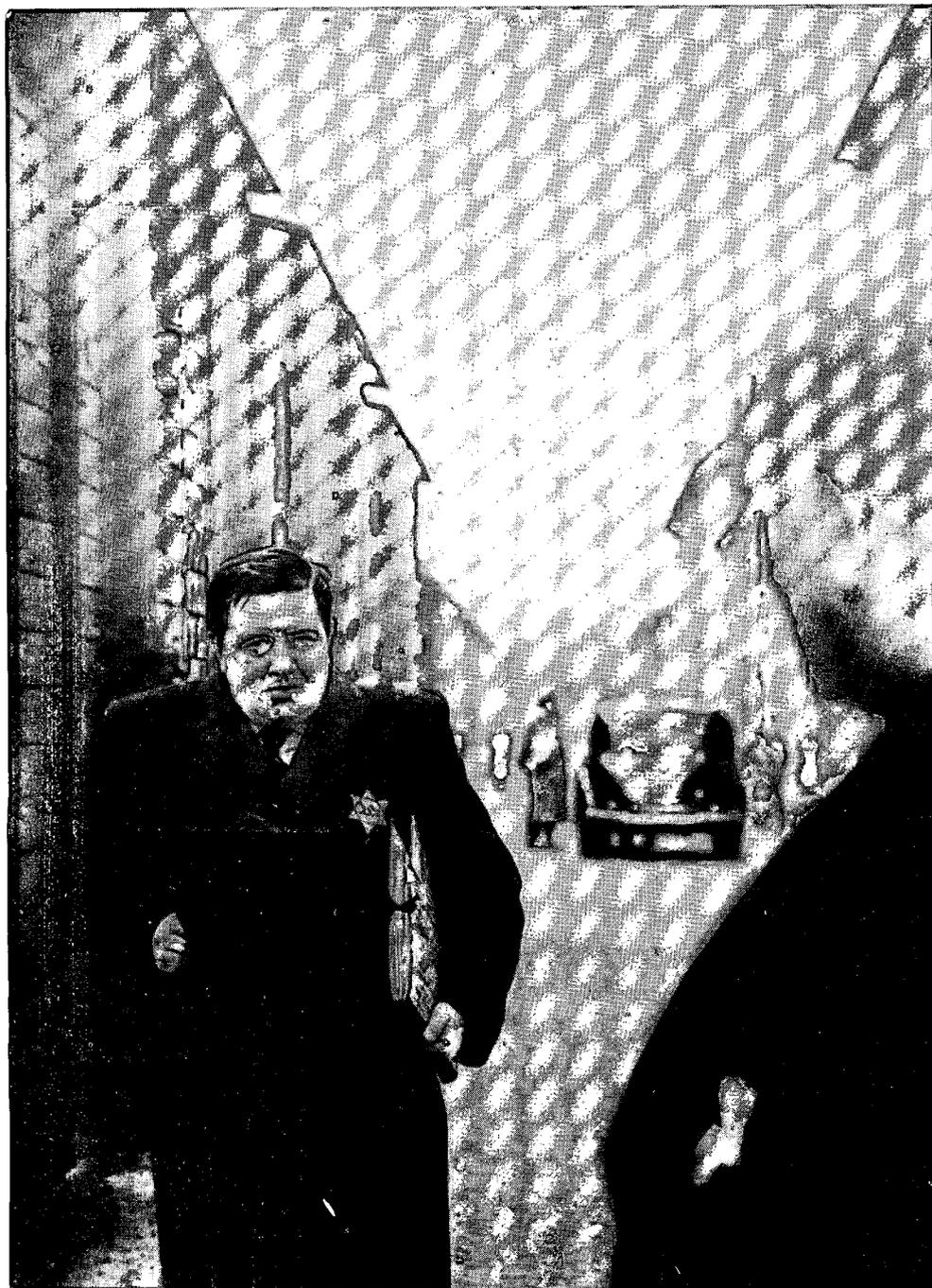
(44) L'episodio di Passer — che non conosciamo — è « un racconto d'atmosfera sui fanatici del calcio, la vecchiaia e la passione che sopravvive a tutto anche alla morte ». A parte quest'episodio, Passer, che è stato attivo come sceneggiatore (di Miloš Forman assieme a Jaroslav Papoušek) terminerà entro il '65 il suo primo lungometraggio come regista: *Illuminazione intima* (Intimni osvětlení), un film costruito sul filo del paradosso, ed alla cui sceneggiatura ha collaborato Papoušek.

Immagini del nuovo cinema cecoslovacco

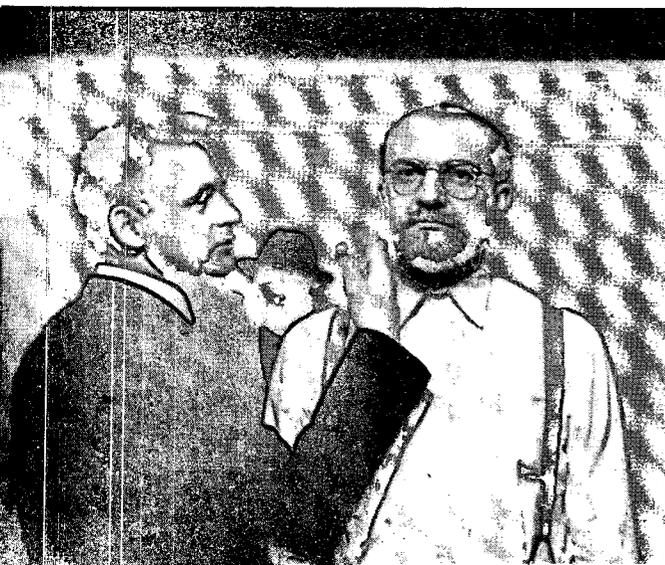
Un'inquadratura di *Lasky jedne plavovlasky* (t.l.: Gli amori di una bionda, 1965) di Miloš Forman. (*Hana Brejchová*).

(*Sopra*): Da *Slnko v sieti* (t.l.: Il sole nella rete, 1962) di Štefan Uher. (*Jana Beláková*). - (*Sotto*): Da *Až přijde kocour* (t.l.: Un giorno, un gatto, 1963) di Vojtěch Jasný.

(*In alto, a sinistra*): Da *Limonadový Joe* (t.l.: Joe Limonata, 1964) di Oldřich Lipský. - (*Sopra, a destra*): Da *Obžalovaný* (t.l.: L'accusato, 1964) di Jan Kadár e Elmar Klos. - (*Sotto*): Da *Starci na chmelu* (t.l.: Gli « anziani » alla raccolta del luppolo, 1964) di Ladislav Rychman.

(*Sopra*): Da *Křik* (t.l.: Il vagito, 1963) di Jaromil Jireš. - (*Sotto*): Da *Démanty noči* (t.l.: I diamanti della notte, 1964) di Jan Němec, dal racconto di Arnošt Lustig.

(*Sopra*): Da *Psycodrama* (t.l.: Psicodramma, 1964) di Josef Zachar, di produzione slovacca. - (*A destra*): Da *Atentát* (t.l.: L'attentato, 1964) di Jiří Sequens.

Da *Perlicky na dne* (t.l.: Perline sul fondo, 1964-65), basato sui racconti di Bohumil Hrabal. Un'inquadratura dell'episodio *Tavola calda « Il mondo »* (t.l.) di Věra Chytilová.

Da un altro episodio dello stesso film, *I truffatori* (t.l.) di Jan Němec.

Da un altro episodio dello stesso film, *La morte del signor Baltazar* (t.l.) di Jiří Menzel.

Un'inquadratura di *Transport z ráje* (t.l.: Trasporto dal paradiso, 1963) di Zbyněk Brynych.

Da *Obchod na korze* (t.l.: La bottega sul Corso, 1965) di Jan Kadár e Elmar Klos.

Da *Varhany* (t.l.: L'organo, 1965) di Štefan Uher.

Da *... Á pátý jezdec je strach* (t.l.: ... e il quinto cavaliere si chiama la Paura, 1965) di Zbyněk Brynych.

uno era solo un corista e l'altro non aveva scritto più di qualche trafiletto su un giornaletto per giardinieri. Ma ha torto poiché poco dopo anche egli accetterà di passare per un medico davanti a un ospite della casa. Giocato interamente sulla trovata finale l'episodio di Němec ha la grazia, ma anche i limiti angusti dell'apologo e, contrariamente a quello di Menzel, è stilisticamente anonimo. Fatto davvero singolare, questo, per l'autore di quel trionfo del linguaggio che è *Diamanti della notte*.

La casa del piacere di Evald Schorm — girato tra *Il coraggio quotidiano* e *Il rispecchiamento* — è forse il più vicino alla fonte letteraria nell'offrire il gustoso contrasto tra un pittore autodidatta, tutto posseduto dalle immagini del proprio mondo fantastico, e due assicuratori che vorrebbero dargli una maggiore coscienza sociale facendogli firmare un contratto assicurativo. L'episodio di Schorm, egregiamente girato e ottimamente fotografato (è il solo a colori) è anche il più profondo dei cinque, quello più personale e più denso di significato; e perciò più complesso. Esso richiede per una piena comprensione (45) la conoscenza delle altre opere del regista. Senza le quali, oltre a tutto, il simbolismo del racconto — con quel suo contrapporre l'anarchia autosufficiente della « privacy » e la libertà della fantasia al processo di livellamento etico di una società moderna — che è di una corposa evidenza, può venire equivocato con una violenta negazione della « socialità » in quanto tale (negazione che invece in Schorm non esiste; tutt'altro, come dimostra il successivo *Il rispecchiamento*). Dotato di un'innegabile forza d'urto e di un ragguardevole livello stilistico, l'episodio di Schorm è, assieme a quello di Menzel (cui è legato non solo da avvicinabili toni surreali, ma da un simile e sottilmente tragico senso dell'esistenza) il migliore del film: se tutti e cinque gli episodi di *Perline sul fondo* fossero stati del livello di questi due, l'opera — pur non essendo ugualmente un film manifesto come voleva essere — avrebbe toccato complessivamente risultati notevolissimi.

Purtroppo se l'episodio di Němec cui abbiamo accennato è di una filiforme esilità, quello della Chytilová è, a nostro avviso, irrimediabilmente fuori misura sia per il confuso accavallarsi di troppi mo-

(45) Una comprensione che crediamo sia in parte mancata tra i critici e gli spettatori del Festival di Locarno del 1965 — dove *Perle sul fondo* è stato proiettato vincendovi il Premio FIPRESCI — che vedevano il nome di Evald Schorm per la prima volta sullo schermo.

tivi narrativi nel breve spazio della novella (un artista, autore di composizioni astratte incise su ferro, capita in una « tavola calda » periferica dove vi è stato poco prima un suicidio e accanto alla quale v'è una festa matrimoniale. La sposa, restata sola per l'arresto del marito — ubriaco — finisce per avviarsi nella notte con l'artista) sia per gli squilibri stilistici (imperdonabile la fuga notturna della sposina e dell'artista girata al *ralenti* e con un gusto figurativo tardoespressionista) che sembrano ritornare indietro alla tappa, ormai non più obbligata, del formalismo poststaliniano. *Perline sul fondo* che tocca con l'episodio della Chytilová la sua punta più bassa, ritrova poi la vena delicata di un realismo minore in *Romanza* di Jaromil Jireš, storia di un incontro sentimentale tra una zingarella ed un giovane operaio, dove all'arguzia dei dialoghi e alla naturalezza degli interpreti (ambedue non professionisti) non si può dire però corrisponda una scelta tematica del tutto definita,se non altro per la mancanza di una chiara contrapposizione che dia rilievo ad un accarezzato e mitizzato (si veda le immagini di quieta serenità dell'accampamento degli zingari) ritorno alla natura. Un paio di inquadrature finali suggellano però simpaticamente l'episodio ed il film, indubbiamente nello spirito della fonte letteraria: un piccolo gitano, dalla cima di una collina, fa la sua brava e irriverente pipì voltando le spalle agli spettatori. E piove su Praga.

Last but not Least, ed anzi tutt'altro che ultimo, quello che è forse il più conosciuto internazionalmente tra i giovani registi cecoslovacchi: Miloš Forman. Nato nel '32 e diplomatosi alla FAMU nel '59, Forman ha fatto per qualche tempo lo sceneggiatore e l'aiuto regista collaborando quindi anche egli, come Jireš, al programma della *Lanterna Magica* ed anche al alcune riviste allestite da un teatro specializzato di Praga, l'Alhambra. Tra il 1962 e il 1963 il regista gira due mediometraggi, *Concorso* (Konkurs) e *Se non ci fosse la musica* (Kdyby ty muziký) — uniti poi in un unico lungometraggio che prende titolo dal primo dei due lavori — che già indicano nettamente gli aspetti più caratteristici del suo talento. Il primo dei due mediometraggi, *Concorso,* è un film sulle prove di una serie di giovani cantanti per l'ammissione al « Semaforo », un teatro praghese specializzato in riviste e in spettacoli di musica leggera. Iniziato quasi come film d'amatore (lo studio di Barrandov subentrò solo in ultimo permettendo il completamento delle riprese), girato a 16 mm. spesso all'insaputa dei giovani candidati, con l'immissione successiva di alcuni minimi elementi di affabulazione, *Concorso*

tocca risultati notevoli sul piano di una intelligente applicazione di talune tecniche del « cinéma-vérité » ed ottimi su quello di un gustoso bozzetto di costume. Non dissimile l'impianto del secondo, *Se non ci fosse la musica,* dove Forman offre, attraverso una struttura apparentemente documentaristica, il divertito quadro di un concorso per bande musicali e delle prove con cui le bande ed i vari direttori si preparano al confronto. Abbiamo detto « struttura apparentemente documentaristica », poiché — a differenza del precedente — questo film è stato girato secondo delle linee di sceneggiatura (Miloš Forman e Ivan Passer) abbastanza precise, anche se certamente non rigide, ed è in parte recitato (nel ruolo di un direttore di banda vediamo ad esempio il simpatico e bravissimo padre del Petr de *L'asso di picche*). Ma l'abilità di Forman consiste, appunto, nell'avere fuso tra loro con molta abilità le parti realmente documentarie e quelle *affabulate* o comunque ricostruite, in modo da renderle praticamente indistinguibili tra loro. In altri termini quella che nel primo mediometraggio era ancora essenzialmente una tecnica — anche se ottimamente usata — qui diviene uno stile con risultati infatti molto maggiori, anche perché sorretti da un dialogo vivace e a tratti graffiante (« Se dobbiamo agire in collettivo — dice il futuro padre di Petr — bisogna che ci abituiamo a pensare in collettivo »). Soprattutto in direzione dell'indagine di costume — una tendenza desueta nel cinema cecoslovacco, almeno in quei termini — Forman mostrava (in ambedue i film, anche se più nel secondo) una straordinaria ricchezza di invenzioni visive, di soluzioni di montaggio, di doti di improvvisazione espressiva (gustosi e rapidi dettagli colti dalla macchina da presa, angolazioni intelligenti per inquadrature non previste né prevedibili ecc.) cui si accompagnava una simpatia umana che non eliminava la critica ma ne escludeva ogni aspetto moralistico o intellettualistico. I due film — di cui bisogna dire che almeno il secondo è, nel suo genere, un piccolo capolavoro — contengono insomma già, *in nuce* o espliciti, gli elementi della personalissima poetica che porterà Forman alla ingegnosa freschezza de *L'asso di picche* (Černy Petr; t.l.: « Pietro nero », 1963), cui, prima ancora che al Festival di Locarno del '64 venisse assegnato il Gran Premio, i critici cecoslovacchi avevano attribuito, agli inizi dello stesso anno, il loro premio annuale (46). Gli stessi

(46) Riepilogando, i premi annuali della critica cecoslovacca negli ultimi tre anni sono andati a: nel '53 *Il sole nella rete* di Uher quale migliore film del '62; nel '64 a

elementi che d'altronde ritroveremo nel successivo *Gli amori di una bionda* (Lasky jedne plavovlasky; t.l.: « Gli amori di una biondina », 1965), presentato dalla Cecoslovacchia all'ultima Mostra di Venezia.

Su questi due film, come già su altri che abbiamo avuto occasione di ricordare, non ci soffermiamo quanto meriterebbero poiché sono relativamente noti e non rientrano quindi nell'ambito informativo che ci siamo proposti. Ci preme tuttavia sottolinearne alcune caratteristiche comuni. L'indagine di costume, che è la caratteristica precipua delle due opere e, in sostanza, dellla personalità artistica di Miloš Forman, non deve farle apparire come avulse dal contesto di vivace dibattito ideologico che siamo andati finora vedendo nel cinema cecoslovacco d'oggi. E ciò al di là di talune stesse affermazioni del regista che possono dare la sensazione di un suo volontario rifuggire da ogni tematica ideologica (47). In realtà, e proprio perché partecipi di un *milieu* culturale ideologicamente in movimento, i film di Forman hanno un loro peso ideologico, sia pure in un senso ed in una direzione completamente diversi, poniamo, dal saggismo poetico di uno Schorm. Il contrasto tra un padre che « vuole capire » ed un figlio con incerte prospettive future, che costituisce il « leitmotiv » de *L'asso di picche*; o gli sconsolati brontolii della madre di Milda ne *Gli amori di una bionda* non ci sembrano soltanto il gustoso condensato di una realtà vista alla superficie dei costumi, come ne *Il posto* di Olmi (un autore ed un film citati e certamente citabili per Forman), quanto un giudizio preciso — certo non meno preciso perché detto col sorriso sulle labbra — su alcuni pesanti residuati

---

L'asso di picche di Forman quale miglior film del '63; nel '65 a *Il coraggio quotidiano* di Schorm, quale miglior film del '64. Li citiamo quale esempio di rara sensibilità collettiva della critica nel sottolineare le novità più autentiche di una cinematografia.

(47) Cfr. in « Avanti! » del 28-5-1965 l'intervista con Miloš Forman a proposito del suo ultimo film. Ad una domanda precisa sul rapporto arte-ideologia Forman ha risposto: « Non è un problema da risolvere in astratto ma concretamente e di volta in volta nelle singole opere e a secondo dell'angolazione narrativa che si vuol seguire sul piano generale. Comunque, debbo dire che la sola ideologia che credo di poter accettare come autore è il modo con cui io vedo la realtà, anche se con ciò rischio di non trovarmi d'accordo con gli altri. L'importante non è l'affidarsi più o meno totalmente a questa o a quella concezione del mondo, ma lavorare con il cervello e con il cuore — cioè con chiarezza e sincerità — per rendere percepibile la propria visione della vita. Poiché, in ogni caso, ma in special modo per chi intende muoversi nell'ambito dell'espressione artistica, ciò che conta è l'autenticità di un punto di vista ».

piccolo-borghesi della società cecoslovacca contemporanea. Né è forzare troppo i film vedere dietro il perbenismo moralistico dei « genitori » di Petr o di Milda, un esercito di burocrati e di piccoli ideologi di partito (48) che « vogliono capire » anche essi ed indicare la retta via; per poi magari fare come il buon padre di Petr che invece di essere contento che il figlio abbia additato al direttore del negozio il ladro cui da tempo stava dietro, lo rimprovera d'averlo fatto poiché così ha creato problemi al superiore. In altri termini Forman è riuscito ad individuare un aspetto — che certo si manifesta anche al livello del costume — del profondo distacco che vi è in Cecoslovacchia (ma ovviamente non solo in Cecoslovacchia) tra la vecchia generazione, quella dei « genitori » e la nuovissima, quella dei « figli », sul piano delle idee, della visione della vita e del modo di viverla. Non a caso nella pur delicata ironia con cui Forman colora tutti i suoi personaggi ci accorgiamo che la sua non acritica, ma sostanziale simpatia va al giovane Petr tempestato dalla logorroica saggezza paterna, come a Milda e ai suoi giovanili egoismi; a Pavla e alla sua già non più acerba femminilità come ad Andoulka ed al suo dolceamaro scoprire il vero volto della vita. Se lo consideriamo anche da questo punto di vista, almeno uno dei due film di Forman, *L'asso di picche,* non è solo un piccolo gioiello di autenticità realistica e di sensibile intelligenza psicologica; non è solo un testo da antologia per i risultati che il regista ha saputo trarre da interpreti non professionisti; diventa anche un documento significativo, d'una rilevanza sociologica non inferiore a quella di film che più esplicitamente enunciano i termini di una dialettica in atto nella società cecoslovacca. Considerazioni queste che, una volta sottolineata la minore originalità dell'impianto, valgono anche per *Gli amori di una bionda* (49).

Dopo aver dato, almeno approssimativamente (50), un quadro

---

(48) Cfr. l'intervista cit. nella nota precedente.

(49) Simile sembra anche dovere essere l'impostazione del terzo film di Forman che si svolgerà in una notte nel più popolare locale da ballo di Praga, il « Lucerna », « dove la gente va per divertirsi, per bere, per conoscere altri, per perdere la tristezza, per trovare la felicità, per essere infedele ». (Cfr. intervista citata alla nota 47).

(50) Non abbiamo ad esempio accennato ad un film tutt'altro che privo di interesse come *Posto prenotato senza ritorno* (Mištenka bez návratu - 1964) di Dušan Klein e Miroslav Sobota che è un opera d'esordio, né al promettente avvio di Drahomira Vilhanova con il mediometraggio *Fuga sui tasti neri* (Fuga na cěrných klávesách - 1965), suo film d'esame. Soprattutto ci spiace non aver potuto informare su

delle nuove forze operanti nel cinema cecoslovacco d'oggi, siamo ora giunti al classico paragrafo delle conclusioni. Preferiamo però lasciarle al lettore sia per il convincimento d'avergliene dato gli elementi e nella parte introduttiva di questo scritto e nel corso stesso della esposizione; sia perché delle conclusioni su un fenomeno tuttora in atto, e soggetto quindi alle più imprevedibili svolte, possono portare a dei grossi abbagli e risultare in sostanza inutili, proprio in quanto vogliano essere « conclusive ». Certo l'attuale situazione del cinema cecoslovacco è un po' un caso unico nella giovane storia della cinematografia. Nella quale non ci sembra di ricordare precedenti d'una produzione annua più spesso inferiore che superiore ai 35 lungometraggi (e dove operano complessivamente, come si è detto, 55 registi: troppi, afferma Elmar Klos) e in cui si possono contare annualmente (vogliamo dire negli ultimi tre anni) almeno una quindicina di opere che, a vario livello, portano avanti un serio discorso culturale e mettono in luce altrettante personalità d'autori. Soprattutto è la prima volta che quanto non è compreso nel numero di questi film di livello particolare si mantiene ad un livello di decoro più che dignitoso. Basti pensare all'elevato esempio di « film medio » che rappresentano opere come *L'attentato* (Attentát, 1964) di Jiří Sequens, che offre una spettacolare ma accurata ricostruzione dell'attentato ad Heydrich; o come i già citati campioni d'incasso *Limonada Joe* (Limonadový Joe, 1964) di Oldřich Lipský e *Gli « anziani » alla raccolta del luppolo* (Starci na chmelu; t.l.: I vecchi al luppolo, 1964). Si è detto d'altro canto come alla ventata di freschezza portata dalla « nová vlna » corrisponda un rinnovamento notevole anche tra i registi delle generazioni precedenti. Perfino Otakar Vávra, che opera nel cinema dall'inizio degli anni '30, ha mostrato con *La renetta d'oro* (Zlatá reneta, 1965) una moderna sensibilità al tema della vita che sfugge e della giovinezza che tramonta con tutte le sue illusioni; mentre il decano del cinema céco

---

Pavel Hobl, un altro giovane regista di Praga, di cui purtroppo non conosciamo i film. Nato nel 1936 Hobl si è iscritto alla FAMU nel '55, laureandovisi con *Il cimitero che morì* nel 1959. Ha diretto quindi numerosi cortometraggi, tra cui alcuni di ispirazione musicale (la musica è, per affermazione stessa di Hobl, la sua grande passione e gioca un ruolo importante in tutti i suoi film) come *Cantata contemporanea* o *Fantasia per mano sinistra e coscienza umana.* Nel 1963 ha esordito nel lungometraggio con un film particolarmente adatto ai ragazzi *C'è un leone a casa vostra?* (Máte doma lva?) cui nel '64 è seguito un altro film anche esso per ragazzi, *Alle sette meno cinque* (Za pět minuti sedm).

Martin Frič (primo film nel 1928) dopo il buon successo di pubblico e di critica del suo ultimo film *Una stella chiamata Assenzio* (Hvězda zvaná Pelyněk, 1964) si dispone a girare l'ottantesimo film della propria filmografia, *La gente del circo* (Lidé z maringotek) giovandosi della collaborazione di Antonin Maša, il più polemico sceneggiatore della nuova generazione (51). Che dopo la notte degli anni di Stalin il lento sorgere di un'alba, dove la lotta per una società nuova non comporta più la programmatica distruzione dell'individuo e delle sue libertà, abbia aperto la strada ad umori per troppi anni trattenuti e quindi ora espressi con la violenza, la tensione e la passione di un urgenza non più contenibile; questa è solo una spiegazione parziale. In Polonia ed esempio lo stesso fenomeno si presentò un tre anni prima che in Cecoslovacchia ma si esaurì nello spazio di un mattino e non solo per la morte di Andrzej Munk. Qualcosa di simile sta invece accadendo in Ungheria dove da un paio d'anni sta venendo fuori una serie di film vigorosi e sinceri; ma per quanto molti fattori possano fare pensare alla possibilità di parlare fra poco di un « miracolo » cinematografico ungherese almeno per ora il fenomeno è più limitato e più sporadiche sono le sue manifestazioni. Ne, come già abbiamo detto, ci sembra paragonabile ciò che avviene nel cinema cecoslovacco con quanto è avvenuto in Francia — dove invece il distacco e la polemica tra generazioni furono e sono ancora violenti e perfino spietati — o a quanto avviene in Gran Bretagna dove più che un « nuovo cinema », come fenomeno globale, esistono quattro o cinque registi che fanno con testarda e lodevole coerenza film densi di una problematica vera e moderna; o a quanto avviene in paesi come il Brasile, dove il nascere di un « nuovo cinema » (quello

---

(51) Antonín Maša è lo sceneggiatore de *Il coraggio quotidiano* di Schorm dove figura anche quale autore del soggetto. I nomi di quattro sceneggiatori sono assai importanti nel nuovo cinema cecoslovacco: quelli già fatti di Ludvik Aškenázy (*Il grido*) e di Arnošt Lustig (*Diamanti della notte*), due scrittori che collaborano al cinema con particolare intelligenza; e quelli di Maša (*Il coraggio quotidiano*) e Jaroslav Papoušek (*L'asso di picche, Gli amori di una bionda*), due sceneggiatori della stessa generazione dei giovani registi, il primo diplomatosi alla FAMU nel '61 e il secondo scultore, disegnatore e talora anche scrittore.

Un cenno a parte va fatto a Jaroslav Kučera (marito di Věra Chytilová) come uno dei collaboratori più preziosi dei giovani cineasti. Egli è infatti il direttore della straordinaria fotografia di *Diamanti della notte,* de *Il grido* e di *Perle sul fondo.* La fotografia di *Qualcosa d'altro* e de *Il coraggio quotidiano* è invece di Jan Čuřik. Quella di *L'asso di picche* di Jan Němeček.

dei Rocha e dei Péreira Dos Santos) coincide direttamente con una lotta storica per il riscatto e il progresso del paese. Forse, oltre a tutti gli elementi storici, strutturali e personali che abbiamo cercato di enumerare nel corso della nostra esposizione, entrano in gioco nella cinematografia cecoslovacca una serie di felici coincidenze per cui l'affacciarsi al cinema di una « generazione senza monumenti » coincide con un periodo di profonda osmosi tra le correnti più avanzate della cultura dei paesi capitalisti e quelle più anticonformiste dei paesi socialisti (il che vale in particolare per la Cecoslovacchia per la sua tradizione culturale mitteleuropea); di discussioni interne anche al sistema socialista che spesso investono fondamentali questioni di struttura e comportano quindi anche psicologicamente, un incentivo alla rimessa in discussione di molti problemi considerati chiusi troppo presto in passato; di generale proposta di dibattito, al livello internazionale, delle forme strutturali ed espressive di tutte le discipline artistiche; di crisi del cinema, certo non solo economica, ma anche di idee e di linguaggi. Per dei giovani che abbiano visto la tragedia della guerra con occhi di bambini e la fine dello stalinismo in coincidenza con il loro affacciarsi agli impegni della vita, queste possono essere forse le condizioni ideali per un discorso veramente nuovo. E dietro i giovani, e su loro sollecitazione, gli altri.

A noi premeva sottolineare soprattutto le tendenze e le idee di questa generazione davvero « senza monumenti ». La sua forza sta nel fare un discorso sempre attentamente rivolto ai problemi nazionali, ma con una intelligenza che gli dà una portata davvero universale. Un dolore virile ed una coscienza lucida ne sono le caratteristiche più palpabili. Un coraggio ed una spregiudicatezza, che non sono mai cinismo o qualunquismo, il pregio più evidente. Una tensione poetica ed un realismo senza infingimenti, il lato di maggior fascino.

Ovviamente il rapporto tra questa leva di intellettuali privi di intellettualismo e di poeti privi di retorica e la realtà in cui essi si trovano ad operare è un rapporto fortemente dialettico. Ma convinti come siamo che la dialettica è l'unica condizione in cui l'uomo non cessa di pensare — e cioè di essere se stesso e progredire — non possiamo che vedere la portata del « miracolo » cinematografico cecoslovacco come qualcosa che non interessa solo il cinema. E che per questo appunto appare di eccezionale interesse.

Note

Il problema della proprietà dei film e della applicabilità del diritto d'autore a proiezioni non commerciali pone non da oggi serî interrogativi alle Cineteche in ordine alla loro attività. Questa relazione è stata presentata ad Oslo al Congresso della F.I.A.F. (Federazione Internazionale Archivi Film) dal direttore del C.S.C. come primo avvio alla discussione.

Le cineteche e il problema del copyright

Il diritto d'autore in Italia è regolato da una Legge speciale, e precisamente dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633, la quale all'articolo 2 specifica che sono assoggettate a detta legge « le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, sempre che non si tratti di semplice documentazione ».

Se ne deduce quindi che il legislatore italiano considera il film come manifestazione artistica nella quale il fattore intellettuale ideativo assume posizione primaria di originalità creativa rispetto al film concepito come prodotto industriale.

Prima di detta Legge la materia in Italia era regolata dal R.D.L. 7 novembre 1925 che identificava gli autori del film nell'« autore del libretto » (sceneggiatore), « della pellicola » (regista) e « della musica » (musicista). Tale Legge dette luogo a gravi inconvenienti soprattutto per quanto riguarda i diritti di sfruttamento dell'opera cinematografica. Per tale motivo la legislazione italiana ha identificato nel 1941 i co-autori del film nel soggettista, nello sceneggiatore, nel regista e nel musicista (quando quest'ultimo crei della musica originale); ma con una norma che è ancora molto discussa ha attribuito al produttore l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica per lo sfruttamento cinematografico del film.

Sulla base di tali disposizioni, al produttore cinematografico in Italia sarebbe riservato solo il diritto di sfruttamento del film, mentre l'eventuale utilizzazione del soggetto, della sceneggiatura, della musica quali contributi autonomi ed isolabili resterebbe prerogativa dei rispettivi autori.

Si verifica però per una prassi ormai consueta che il produttore acquisti dai co-autori tutti i diritti patrimoniali inerenti alla proprietà artistica e intellettuale del film nella sua interezza e dei singoli apporti dei co-autori. Sicché, salvo patti contrari fra le parti, che sono accertabili presso il Registro Cinematografico tenuto dalla Società Autori ed Editori (S.I.A.E.), il portatore di tutti i diritti d'autore inerenti al film si può ritenere presumibilmente sempre il produttore.

Eventuali cessioni di tali diritti da parte del produttore sono sempre

accertabili nelle annotazioni che risultano nel sopracitato Registro Cinematografico.

Non possono invece costituire oggetto di pattuizione e quindi di cessione i cosidetti diritti morali che competono sempre ai co-autori i quali possono in ogni caso farli valere anche attraverso gli eventuali eredi.

Così stando le cose esaminiamo la posizione della Cineteca Nazionale di fronte all'ambiente esterno, e cioè di fronte a terzi che possono essere costituiti o dagli aventi diritto *o da* estranei.

1) Rapporti con gli aventi diritto.

Prima di esaminare detto punto occorre precisare che il materiale possesso del negativo diretto di un film non si identifica sempre col diritto di disponibilità dello stesso, ai fini, per esempio, di stampe di nuove copie da cedere a terzi a qualsiasi titolo.

È presumibile però che colui che detiene il negativo (si tratti di persona fisica o di persona giuridica) sia anche l'avente diritto: tale ipotesi è soprattutto valida per quei film prodotti anteriormente alla istituzione del Registro Cinematografico (1938). Pertanto in casi dubbi o dinanzi a richieste di terzi che rivendichino i diritti di proprietà del film e quindi di sfruttamento commerciale del medesimo, il possessore del negativo può e deve chiedere la prova di tali diritti.

Ciò detto è naturale ed evidente che una Cineteca, in Italia, anche se possiede un negativo diretto comunque acquisito, in via di principio non può liberamente disporre del film perché può sempre verificarsi che l'avente diritto — rimasto magari per anni sconosciuto — si presenti a far valere i propri diritti.

Naturalmente tutto ciò viene a decadere qualora si tratti di film divenuti di pubblico dominio, cioè a trent'anni dalla prima proiezione in pubblico.

Però anche in questo caso sono sempre fatti salvi i cosidetti diritti morali che competono ai co-autori (nel caso di manomissioni di vario genere alla integrità artistica dei singoli apporti creativi).

Fatta tale premessa, esaminiamo le possibili situazioni nelle quali una Cineteca può in pratica trovarsi.

a) *L'avente diritto può sempre domandare che il negativo, venuto comunque in possesso della Cineteca, sia messo a sua disposizione per ulteriori lavorazioni a scopo di sfruttamento. La Cineteca però che per essere in possesso del negativo è anche proprietaria del negativo considerato come oggetto, può chiedere tutte le garanzie affinché il negativo stesso non abbia a subire danni o venga comunque manomesso.*

b) *L'avente diritto di un film il cui negativo sia sicuramente distrutto o risulti temporaneamente irreperibile, può domandare che la copia positiva in possesso della Cineteca gli sia messa a disposizione per ricavarne un eventuale controtipo: anche in questo caso la Cineteca resta sempre proprietaria della copia, considerata come oggetto, e può domandare tutte le garanzie perché essa non venga manomessa o danneggiata.*

Le considerazioni di cui ai punti a) *e* b) *rispecchiano non solo la legislazione speciale già ricordata, ma anche le norme del Codice Civile circa la proprietà e il possesso dei beni mobili e immobili.*

2) Rapporti con i non aventi diritto.

La Cineteca, quale semplice proprietaria della copia positiva o del negativo di un film, considerato come puro oggetto patrimoniale, non può in nessun caso disporre del medesimo a scopo commerciale, e non è quindi in grado di aderire alle richieste di terzi che intendano utilizzare un film — per intero o in parte — a fini di lucro.

Tale problema non si pone per i film sui quali esiste ancora il diritto d'autore per la cui utilizzazione restano arbitri solo gli aventi diritto, mentre riguardo ai film di pubblico dominio il problema va esaminato caso per caso perché una troppo rigida posizione di rifiuto rischierebbe di compromettere la diffusione di film di particolare valore e quindi la cultura cinematografica. Il problema assume un'importanza particolare specie nei confronti della Televisione i cui programmi pur avendo un carattere commerciale hanno un forte potere di penetrazione presso larghi strati di pubblico, e a differenza del tradizionale spettacolo cinematografico possono presentarsi con spiccate caratteristiche culturali rendendo accessibili al grosso pubblico film altrimenti inutilizzabili in uno spettacolo normale.

Mentre tuttavia riteniamo che per i film di produzione nazionale ciascuna Cineteca possa agire nell'ambito della legislazione del proprio paese, maggiori precauzioni è evidente che è necessario avere per i film di produzione estera, il cui possesso da parte della Cineteca è quasi sempre di origine dubbia, anche nel caso che la copia provenga da altra Cineteca.

Tenuto però presente che scopo principale delle Cineteche è quello della conservazione dei film, non sembra che la legislazione, almeno in Italia, impedisca scambi di film con altre Cineteche, sempre che la Cineteca che riceve una pellicola non ne faccia oggetto di commercio.

Molte volte le Cineteche fanno una distinzione fra circolazione commerciale e circolazione non commerciale: dobbiamo rilevare a tale proposito che nella legislazione internazionale tale distinzione non esiste, anche se ormai essa può considerarsi — almeno per alcuni paesi — come acquisita di fatto, nello spirito di una sensibilizzazione dell'opinione pubblica per i fatti culturali insiti nel cinema.

Tutto ciò ha consentito e consente, almeno finora, senza grandi difficoltà di ordine giuridico, la libera circolazione a scopo culturale di film del passato in manifestazioni promosse o direttamente dalle Cineteche o da organismi culturali, quali i circoli del cinema, le scuole di ogni ordine e grado, ecc.

Ciononostante, in Italia, per rendere più agevole tale circolazione è in corso di approvazione da parte del Parlamento una serie di disposizioni di Legge che autorizzano la Cineteca Nazionale a fare uso per proiezioni pubbliche gratuite a scopo culturale e didattico di tutti i film che per legge vengono depositati in Cineteca, trascorsi cinque anni da tale deposito: la stessa Legge prevede il deposito obbligatorio per ogni film italiano o stra-

niero che venga proiettato in Italia, e la possibilità da parte della Cineteca di stamparne altre copie per le finalità di cui sopra.

Crediamo che le disposizioni in parola, una volta approvate, si possano estendere per analogia a tutti i film comunque posseduti dalla Cineteca Nazionale.

Sarebbe ad ogni modo auspicabile che la legislazione dei rispettivi paesi codificasse la libera circolazione dei film a scopo culturale al termine del normale periodo di sfruttamento commerciale che, come è noto, in genere si aggira sui cinque anni.

LEONARDO FIORAVANTI

Il ruolo dell'« eredità cinematografica classica » nella formazione degli studenti degli Istituti di insegnamento professionale di cinema e televisione

Questa relazione è stata letta a Mosca lo scorso giugno in occasione del XII° Congresso Internazionale del Centro di Collegamento tra le Scuole di Cinema e TV.

La formulazione del tema, così come viene proposto dal Congresso di quest'anno, contiene una verità che oseremmo definire assiomatica, in quanto riteniamo che l'apprendimento di qualsiasi arte non possa prescindere dalla conoscenza del passato e da un approfondito studio del medesimo.

Tuttociò, si intende, non tanto per un'acquisizione di nozioni storico-erudite che possono sempre far parte di un generico patrimonio culturale, quanto per farne strumento di formazione nell'ambito di una determinata specializzazione artistica.

Non sarebbe infatti concepibile una fondata ricerca scientifica che ignorasse le conquiste effettuate dall'uomo attraverso il tempo, come sarebbe altrettanto assurdo pretendere di effettuare una indagine filosofica o sociologica su determinati aspetti del pensiero e della vita, senza conoscere l'evoluzione del pensiero e della organizzazione sociale.

Allo stesso modo appare evidente che una scuola d'arte cinematografica non può sottrarsi all'approfondimento del patrimonio artistico del cinema, sia per ciò che si riferisce ai momenti più significativi della sua evoluzione, sia per ciò che concerne gli eventuali postulati d'ordine teorico-estetico cui determinati autori sono pervenuti nel corso della loro esperienza artistica e della loro ricerca espressiva.

Ma proprio per l'estrema evidenza delle verità in esso contenute è necessario anzitutto chiarire esattamente gli scopi che supponiamo siano alla base del tema così come è stato formulato. Ci troviamo infatti di fronte ad un postulato che può dar luogo a due interpretazioni.

La prima di esse investe in maniera globale l'insegnamento del cinema, i metodi ed i limiti entro i quali questo insegnamento potrebbe essere effettuato: vale a dire in quali termini, in quale direzione, verso quali generi, tematiche, strutture drammaturgiche e impostazioni stilistiche, debba essere indirizzato l'insegnamento stesso. Ci chiediamo, cioè, se l'insegnamento debba trarre i suoi motivi, le sue stesse ragioni, solo e soltanto da certi capolavori del passato, assunti nella loro compiutezza di linguaggio e perfino di stile, al fine di enucleare dai medesimi una serie di canoni che siano l'equivalente di una grammatica e di una sintassi cinematografica.

L'altra interpretazione, che pure investe l'insegnamento del cinema nella sua totalità, è di più vasto respiro ed equivale allo studio del passato del cinema inteso come « storia » del cinema, che diviene una delle tante componenti che concorrono alla formulazione di una didattica cinematografica.

La prima interpretazione ci sembra possa dare adito a qualche perplessità perché nel cinema, che è caratterizzato da una evoluzione tecnica, tecnologica e di linguaggio estremamente rapida, derivante da mille note ragioni, non ci si può in definitiva affidare al solo passato, ignorando scoperte, innovazioni e proposte che ci vengono dal continuo arricchimento dell'espressione filmica. Sarebbe, cioè, come volersi imporre una limitazione, che non trova giustificazione, né sul piano teorico, né sul piano pratico, né e tanto meno sul piano storico, come del resto avviene in ogni forma d'arte, la quale rinasce e si rinnova tutte le volte che un autentico artista inventa un nuovo stile, che si avvale certo del passato e che, pur sensibile alla suggestione del presente, è in grado di superare e l'uno e l'altro.

Altra considerazione da fare è che i docenti di una scuola cinematografica non possono prescindere dalla propria personale esperienza, dal proprio stile e dal proprio mondo, nel quale certamente il passato ha o ha avuto una sua funzione o addirittura una sua influenza più o meno diretta; ma sarebbe arbitrario assegnare un passato — diciamo così — d'elezione ad un Visconti o ad un Fellini, ad un Rossellini o ad un Antonioni, o persino ad un regista di minor prestigio.

Richiamare perciò i docenti ad un certo cinema ideale — ammesso che si possa pervenire ad una ipotetica identificazione del medesimo in uno dei momenti più significativi della storia del cinema — signicherebbe tradire la libertà di insegnamento riducendolo ad una meccanica applicazione di formule e di schemi.

È evidente quindi che una scuola, nella scelta dei proprî insegnanti, deve rivolgere la sua attenzione verso le personalità più aperte nei confronti delle varie possibilità estetiche e culturali, affinché il loro insegnamento non si trasformi in una mera illustrazione di metodi personali, ma contempli anche altre vie di cui è ricco il passato e talvolta anche il presente.

Da tutto ciò deriva che l'unica interpretazione che noi abbiamo ritenuto giusto dare al tema, è quella di attribuire al passato una funzione formativa che può essere esplicata appunto attraverso l'insegnamento della storia del cinema nelle forme che stiamo per indicare.

Pertanto i problemi inerenti a tale insegnamento possono a nostro avviso venire sinteticamente formulati nelle seguenti tre direzioni:

1) Che cosa dobbiamo intendere per « eredità cinematografica classica »;

2) quale è il ruolo che dobbiamo attribuire alla medesima, una volta che essa sia stata definita;

3) quale può essere il metodo per trasmetterla agli studenti, affinché il patrimonio del passato diventi strumento di formazione.

1) L'espressione « eredità cinematografica classica » è estremamente vasta e non facilmente delimitabile, e diremmo che è stato bene lasciarla tale, proprio perché non riteniamo opportuno restringere l'attributo di « classico » soltanto a pochi autori che abbiano raggiunto risultati di compiutezza artistica universalmente riconosciuta, ma piuttosto crediamo giusto estendere lo stesso concetto anche ad opere che, pur essendo parzialmente prive della suddetta compiutezza, siano prodotte nell'ambito di un certo clima culturale e che in qualche modo preludano ad una certa concezione artistica o siano la conseguenza di un determinato indirizzo estetico.

Va anche tenuto presente a tale proposito che determinati film, i cui risultati possono apparire discutibili su un piano criticamente rigoroso non debbono essere ignorati, in quanto possono rappresentare tappe di fondamentale importanza nella scoperta di elementi espressivi che successivamente hanno concorso ad arricchire le componenti specifiche del linguaggio filmico.

Nello stabilire i limiti entro i quali intendiamo definire « l'eredità cinematografica classica », ci sembra doveroso porci l'interrogativo se vi possano o vi debbano essere incluse anche le teorizzazioni di ordine estetico e di linguaggio a cui sono pervenuti determinati autori a priori o a posteriori rispetto alla propria opera artistica (Vertov, Eisenstein, Pudovkin), e quelli cui sono pervenuti i puri teorici (Canudo, Bálàzs, Arnheim, Spottiswoode, Chiarini, May, Barbaro).

Non abbiamo dubbî a considerare come « eredità classica » il pensiero teorico dei grandi autori del cinema: piuttosto potrebbe essere interessante chiarire i rapporti fra speculazione teorica e realizzazione artistica di tali autori, allo scopo di stabilire se e fino a che punto è possibile fissare una stretta interdipendenza fra la pura teorizzazione e il momento creativo e fin dove un autentico artista realizzi nel processo creativo i proprî postulati teorici. Uno studio del genere non può esaurirsi, è evidente, in una ricerca sterilmente comparativa, mirante a rilevare per mero gusto esegetico le piccole o grandi discordanze fra il pensiero di un autore e la sua opera, ma deve piuttosto mirare a cogliere l'essenza ed il significato di una determinata concezione artistica, che può essere studiata a fondo nel suo complesso manifestarsi.

Qualche perplessità invece può essere avanzata nel considerare « tradizioni classiche » le pure teorizzazioni, non confortate da altrettanti manifestazioni sul piano dell'arte, pur riconoscendo la necessità della loro « pre-

senza » fra le discipline che devono figurare in una didattica conematografica. Ai fini della illustrazione del tema anche la storia delle teorizzazioni ha comunque il suo peso, perché molto spesso le teorie sono il frutto di un riesame del passato e qualche volta costituiscono lo stimolo a ulteriori sviluppi di fermenti riscontrabili in un determinato clima culturale.

Altro interrogativo che riteniamo opportuno porci, è quello relativo ai criterî in base ai quali si possa definire « classico » un determinato film, tenuto conto che un criterio temporale non è applicabile ad un'arte come quella del cinema che ha dietro di sé una tradizione di soli settanta anni.

Ne consegue che altro deve essere il criterio di definizione, e che esso può trovare la sua giustificazione soltanto nella singola opera, valutata in certi casi anche indipendentemente da un giudizio sul complesso dell'opera di un determinato autore, da rinviarsi al momento in cui il suo ciclo creativo sia concluso.

Il problema quindi non si pone nei confronti di autori la cui parabola possa da noi essere considerata definitivamente chiusa, ma piuttosto nei confronti degli autori contemporanei, nella cui opera sia possibile ravvisare — entro i limiti consentiti alla prospettiva attuale — quegli elementi determinanti dal punto di vista espressivo, che possono ulteriormente venire assunti quali punti di arrivo o di partenza nella continua evoluzione dell'arte del film.

In altri termini, per chiudere il discorso sul primo punto da noi preso in esame, riteniamo di poter considerare « classico » ogni film prodotto dalle origini del cinema a tutt'oggi, in cui sia presente per lo meno un elemento di carattere comunque espressivo, utile alla individuazione di una certa fase dell'arte del film, considerata nel suo complesso evolutivo: dalla scoperta di determinati generi spettacolari all'invenzione di nuovi mezzi tecnici, dall'adozione di una certa struttura narrativa all'applicazione di un certo tipo di montaggio, dall'uso del sonoro a quello del colore, e via dicendo. Tale definizione di ciò che noi intendiamo per « classico », se sul piano rigorosamente scientifico e storico-critico può suscitare qualche inevitabile perplessità, risponde per noi invece ad esigenze essenzialmente funzionali di carattere didattico, perché una scuola di cinema con intenti tipicamente professionali non può rifugiarsi esclusivamente nel passato, rischiando di ridurre la storia dell'arte del film ad una disciplina aridamente informativa, ma deve essere cosciente del continuo evolversi dell'arte cinematografica attraverso un approfondito esame della produzione corrente, che reca con sé, in germe, il futuro del cinema.

* * *

2) Dalle considerazioni che abbiamo appena formulate ci sembra che possa facilmente e quasi automaticamente emergere il ruolo che noi intendiamo attribuire all'« eredità del cinema classico » e quindi la funzione di un insegnamento della Storia del cinema nel quadro di una didattica cinematografica.

Come si è già detto non crediamo si possa operare validamente nel settore creativo senza una profonda conoscenza di tutte le possibilità già sperimentate, consentite dal mezzo espressivo di cui intendiamo servirci.

Tutto questo al duplice scopo di spogliare, anzitutto, il processo creativo di tutte le difficoltà, anche d'ordine tecnico, che possono sorgere nella ricerca di una determinata soluzione espressiva e quindi, nel contempo, di suscitare nell'allievo, attraverso la conoscenza diretta delle possibilità espressive del mezzo, interessi e stimoli sul piano dell'invenzione fantastica. Si tratta quindi, in primo luogo, di una conoscenza assimilata dei maggiori e più significativi film del passato (comprendendovi, come si è detto, anche eventuali film di recente produzione), conoscenza che peraltro non deve esaurirsi nella mera erudizione, ma deve essere conquistata con uno studio tendente a una valutazione degli aspetti più interessanti in senso professionale.

Anticipando alquanto il terzo punto da esaminare, quello relativo al metodo, non sembra qui inopportuno precisare che la Storia del cinema, sia pure vista nel suo complesso, non può essere insegnata con criterî e finalità identiche per ciascun periodo: vale a dire non possiamo mettere sullo stesso piano le conquiste dei primitivi o quelle dei primi film a carattere spettacolare del cinema italiano, e le ricerche espressive di un Griffith o della Scuola Sovietica. Si tratta, infatti, di periodi diversificati storicamente sia per il contenuto che per lo stile: donde la diversa importanza dei medesimi sia sul piano strettamente culturale che su quello didattico. Occorre quindi accostarsi alle singole cinematografie o ai singoli autori con intenti diversi per far scoprire all'allievo l'importanza di certe manifestazioni al di là di quella che è la mera contingenza o persino l'ingenuità di certe soluzioni che potrebbero, se considerate con spirito diverso, suscitare reazioni non proficue.

Dalla diversa impostazione con la quale si debbono affrontare i singoli periodi della storia del cinema derivano naturalmente i ruoli che detto insegnamento può assumere nella formazione di un allievo. Mentre ad esempio il cinema dei primitivi ed in genere la produzione cinematografica anteriore al 1910 circa può essere vista come lo sforzo generalizzato, tendente a scoprire gli aspetti esteriori dello spettacolo cinematografico, senza una vera e propria autonomia di linguaggio e di contenuti (rispetto, poniamo, al teatro), nel periodo successivo il cinema fa tesoro delle passate esperienze e comincia a muoversi in una direzione autonoma, dilatando i proprî orizzonti, avvicinandosi ai movimenti culturali del tempo, ad inserirsi insomma nella storia della cultura. È importante che l'allievo sappia attraverso quali difficoltà si è giunti a certe conquiste anche sul piano tecnico, e che si renda conto, nella valutazione odierna che egli può compiere di film del passato, dei limiti entro i quali il suo giudizio deve manifestarsi. Occorre in altri termini che l'allievo tenga conto che alcune soluzioni ingenue o difettose non derivano quasi mai da una mancanza di talento ma dai limiti stessi che la tecnica e la fase evolutiva del linguaggio sono andate ponendo, e che, oltre tutto, bisogna effettuare sempre una giusta collocazione storica perché ogni singola scoperta o ogni singolo risultato non possono venire imbalsamati come in un museo delle cere ma vanno inquadrati in una continua evoluzione le cui tappe sono sempre in una stretta interdipendenza l'una dall'altra.

Così visto, anche il cinema ai suoi albori può acquistare un significato ed un valore formativo di eccezionale portata, perché sarà sempre possibile far emergere, da opere apparentemente insignificanti, valori insospettati e stimoli atti ad accrescere le capacità creative dell'allievo.

Un ruolo del tutto diverso è evidente che deve assumere l'insegnamento della storia del cinema nell'affrontare periodi e autori che testimoniano una raggiunta maturità espressiva, di fronte ai quali è possibile fare un discorso sul piano della creazione artistica, prescindendo da problemi marginali o di carattere estremamente tecnico e di linguaggio. Pensiamo, cioè, che l'insegnamento della storia del cinema non deve limitarsi ad una successione cronologica di scoperte tecniche, di conquiste di linguaggio, di tappe creative, di fatti di cronaca — i quali ultimi possono avere anch'essi un'importanza notevole per la scoperta della genesi di una determinata ispirazione — ma deve essere sempre accompagnato da un esame critico nei confronti del risultato nel suo complesso e inquadrato nel proprio tempo. Ciò permette di ridimensionare agli occhi di futuri cineasti le punte cicliche di moda, di smitizzare determinate figure o determinati fenomeni legati soprattutto al presente, di scoprire nel passato precursori, anticipatori e novatori, facendo così confluire nella dinamica di sviluppo dell'arte cinematografica, apporti creativi e di pensiero, senza il concorso dei quali sarebbe impensabile la realtà odierna. Naturalmente non si può circoscrivere il ruolo dell'insegnamento della storia del cinema a questa doverosa collocazione di valori, ma è anche necessario conferirgli il compito di far emergere i grandi autori che per essere tali sono automaticamente al di fuori di una polemica contingente, perché da essi si possa trarre tutto l'ammaestramento da cui un attento studio non può mai prescindere, sia pure nei limiti di una necessaria e salutare educazione del gusto la quale, d'altra parte, viene alimentata con l'insegnamento di discipline affini, quali la storia delle arti figurative, la storia del teatro, la storia della drammaturgia, la storia della musica, nonché la critica estetica.

Abbiamo fatto un discorso un po' vasto e forse a volte non troppo circostanziato, perché riteniamo che una specificazione troppo rigorosa non solo del concetto di patrimonio classico, ma anche del ruolo che ad esso si deve affidare nell'ambito di un sistema didattico, possa portare ad una cristalizzazione di concetti e di prese di posizione nei confronti di questo o dell'autore cinematografico, i quali se pur rappresentano le vette indiscusse dell'arte del film non debbono mai essere considerati come l'espressione chiusa e definitiva delle possibilità di tale arte: a tale pericolo sono ovviamente esposte quelle cinematografie che possono vantare nel loro più o meno recente passato grandi maestri o grandi correnti, gli uni e le altre giustamente considerati dalla più autorevole storiografia parte essenziale del patrimonio « classico » dell'arte cinematografica.

Infine occorre dare una funzione diversificata più specifica a tale ruolo dell'insegnamento della storia del cinema, non perdendo di vista che le scuole che fanno capo al Centro di Collegamento fra le Scuole di Cinema e Televisione non hanno tutte la stessa struttura e che alcune di esse sono differenziate le une dalle altre e per la durata dei corsi e per il numero di specializzazioni in esse rappresentate. Questa puntualizzazione porta naturalmente a fare un discorso alquanto diverso, a seconda che si tratti ad esempio di un allievo regista o di un allievo attore, di un allievo scenografo o di un allievo operatore, perché gli interessi delle singole sezioni non sempre coincidono, e non sempre ciò che può apparire essenziale per una determinata specializzazione professionale lo è per un'altra.

Dobbiamo dire anzi, a tale proposito, che nello stendere questa relazione abbiamo tenuto soprattutto presenti le esigenze della sezione di regìa, anche perché riteniamo che, nella realizzazione del film, spetti al regista coordinare tutti gli apporti tecnici ed artistici che in essa confluiscono.

* * *

3) Passando alla trattazione del metodo di insegnamento, desideriamo avanzare anzitutto una prima pregiudiziale: non crediamo cioè possibile un efficace corso di storia del cinema basato soltanto sulla letteratura storiografica, senza la presenza preminente di quello che noi riteniamo lo strumento didattico essenziale ed insopprimibile, e cioè il film. In altre parole un corso di storia del cinema si deve attuare soprattutto attraverso la proiezione organica, funzionale, ragionata dei film che sono oggetto del corso. Ogni eventuale surrogato al film (quali diapositive, fotografie di scena, foto-letture, sceneggiature circostanziate, tratte magari a posteriori ecc.) anche se utile ai fini mnemonici non può assolutamente sostituirsi alla proiezione dell'intera pellicola o di parti essenziali di essa. Ne deriva che l'organizzazione di un corso di storia del cinema in una scuola di cinema non può prescindere dalla presenza, possibilmente nella sede stessa della scuola, di una collezione di film essenziali all'illustrazione del discorso storico-critico effettuato dal docente. Tale problema in realtà non si pone per il nostro Istituto che ha la fortuna di conglobare nel proprio ambiente le collezioni e gli archivi della Cineteca Nazionale.

Ciò premesso esponiamo in succinto come si svolge tale insegnamento nella nostra scuola: metodo che crediamo risponda alle esigenze esposte nei punti precedenti e al quale siamo giunti attraverso un'esperienza quasi trentennale, che tiene conto anche di due circostanze: che i corsi si esauriscono nel termine di due anni e che l'Istituto annovera le seguenti sezioni: regìa, recitazione, ripresa, fonica, scenografia, costume, direzione di produzione.

Alla base dell'insegnamento vi è un corso di « Storia generale del cinema », cui partecipano tutte le sezioni e che si svolge in un biennio, con due proiezioni settimanali per gli allievi del primo anno e due per quelli del secondo.

Complessivamente nel corso dei due anni, ai partecipanti a tale corso (cioè a tutti gli allievi) vengono proiettati circa un centinaio di programmi: parliamo, ovviamente, di programmi e non di film, in quanto alcune proiezioni sono costituite da antologie o da selezioni di film la cui proiezione per intero è ritenuta superflua.

Per gli allievi registi vi è inoltre un corso di « Storia e critica del film » (anch'esso biennale) avente un carattere più spiccatamente monografico e metodologico: in esso infatti interi periodi di particolare interesse, o scuole, o movimenti, o gruppi di autori, vengono studiati criticamente, sia attraverso una diretta analisi dei film compresi nel corso di Storia generale del cinema e di quei film che per ragioni di tempo non possono venire inclusi nel predetto corso (con un totale di circa quaranta programmi in ciascun corso), sia attraverso un circostanziato approfondimento delle testimonianze storico-critiche che si riferiscono all'argomento prescelto, con una serie di esercitazioni

pratiche relative anche alla ricerca bibliografica e delle fonti di informazione, da effettuarsi nella sede della biblioteca della Scuola.

Se è vero che nel corso di Storia generale del cinema il docente richiama di volta in volta l'attenzione degli allievi su particolari aspetti del film, relativi ad ogni singola specializzazione, va tuttavia tenuto presente che non poche lezioni di altre materie, come il montaggio, la scenografia, l'allestimento scenico, gli effetti di scena, il costume, la ripresa cinematografica (con particolare riferimento all'illuminazione), etc., sono in parte basate sullo studio di film che per ogni specializzazione possono presentare motivi di interesse o di discussione per il loro valore assoluto o per certe suggestioni relative a determinate soluzioni espressive.

Abbiamo esposto il nostro sistema di insegnamento, non perché esso debba essere preso a modello o debba costituire una regola di generale applicazione, ma solo al fine di offrire motivi di discussione, dichiarandoci fin d'ora aperti come per il passato ad ogni obiezione e ad ogni suggerimento.

Vorremmo infine aggiungere che per rispettare i limiti consueti ad una relazione congressuale abbiamo evitato di corredare certe nostre affermazioni col suffragio di una esemplificazione circostanziata: abbiamo infatti creduto che ciò fosse anche superfluo data la sede in cui i problemi inerenti al tema vengono trattati. Restiamo comunque a disposizione dell'assemblea per la discussione e per ogni eventuale chiarimento.

Cogliamo l'occasione per rivolgere il nostro più vivo ringraziamento al Presidente Groshev e al Comitato Direttivo per l'onore riservato al Centro Sperimentale di Cinematografia, designandolo come una delle scuole ufficialmente incaricate di presentare un rapporto al presente Congresso.

LEONARDO FIORAVANTI E FAUSTO MONTESANTI

I libri

GEORGES SADOUL: *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni,* Feltrinelli, Milano, 1964 - pagg. 1016, tavv. f. t.

PAUL ROTHA E RICHARD GRIFFITH: *Storia del cinema,* Einaudi, Torino, 1964 - pagg. 622, tavv. f. t.

DAVIDE TURCONI E CAMILLO BASSOTTO: *Il film e la sua storia,* Cappelli, Bologna, 1964 - pagg. 256, tavv. f. t.

Due sono i grossi manuali di storia del cinema apparsi di recente: l'uno è la *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni* di Georges Sadoul, traduzione — edita da Feltrinelli — della settima edizione, riveduta ed accresciuta, di un'opera a buon diritto fortunatissima in tutto il mondo. Più che una storia, quella del Sadoul è una cronistoria, la quale si spinge oggi ad abbracciare ben ottanta paesi, inclusi quelli dell'Estremo Oriente, dell'Asia, del mondo arabo e dell'Africa nera, cioè le cinematografie meno note e quelle più giovani. Oltre alle 700 pagine di testo ve ne sono 300 di appendici: statistiche, bio-filmografia essenziale di duecento cineasti, cronologia mondiale dei film più importanti, prodotti tra il 1892 ed il 1962 in cinquanta paesi, per un complesso di circa 5000 titoli, bibliografia essenziale (una delle parti più insufficienti e discutibili dell'opera), tavole fotografiche, indici.

L'altro manuale è la *Storia del cinema* di Paul Rotha e Richard Griffith, edita da Einaudi, con presentazione di Guido Aristarco. L'opera del Rotha (*The Film Till Now* nell'originale) è tra le più celebri della bibliografia sul cinema, ma risale al 1930. Fu una delle prime vere storie del cinema e rimase una delle più serie, suggestiva nell'impostazione, che includeva anche una parte dedicata alla teoria. Vero è che nel 1949 il volume venne ripubblicato con un ampio aggiornamento di Richard Griffith. Un nuovo, ma purtroppo succinto, aggiornamento del Rotha — saggista, critico, documentarista prestigioso — ha prolungato la trattazione fino al 1958. Ma l'edizione italiana ha tardato a giungere, per cui oggi il libro risulta di nuovo invecchiato, almeno per quanto riguarda gran parte del cinema postbellico. Esso rimane comunque una pietra miliare nell'evoluzione della storiografia cinematografica, ed è quindi opportuno che ne esista una edizione italiana, accurata e ben illustrata come questa.

Il film e la sua storia è un prezioso quaderno bibliografico, edito l'anno scorso, a cura della Mostra di Venezia e in occasione della IX Mostra

Internazionale del Libro Cinematografico, dedicata appunto alle storie del cinema. Turconi e Bassotto hanno recato con la loro opera un sostanzioso contributo all'elaborazione di una bibliografia definitiva del settore, suddivisa per paesi editori. Il volume è aperto da una introduzione di Luigi Chiarini e da uno scritto di Turconi (« La storia del cinema è ancora da scrivere »), i quali valgono a fare il punto sulla situazione, a individuare problemi, a fissare direttrici di lavoro. Ambedue gli studiosi sottolineano, giustamente, i limiti e la relativa utilità dei panorami generali, tipo di pubblicazione ormai « superata » da più specifici tipi di indagine storiografica.

AUTORI VARÎ: *20 anni di cinema italiano,* Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, 1965 - pagg. 378, tavv. f. t.

ADELIO FERRERO E GUIDO OLDRINI: *Da " Roma, città aperta " alla " Ragazza di Bube ",* Ed. di Cinema Nuovo, 1965 - pagg. 128, tavv. f. t.

MARIO PALUMBO: *La Sicilia nel cinema,* Sicilia Domani, Palermo, 1963 - pagg. 72, ill.

MARIO PALUMBO: *La mafia nel cinema,* estratto da « Nuovi Quaderni del Meridione ». Palermo, gennaio-marzo 1964 pagg. 12.

— *Venti anni dell'Anica per il cinema italiano 1944-1964,* ANICA, Roma, s.d. - pagg. 40.

FRANCESCO SAVIO: *La parola e il silenzio,* Mostra Intern. d'Arte Cinematografica, Venezia, 1964 - pagg. 64, tavv. f. t.

— *Le film muet soviétique,* Cinémathèque de Belgique, Bruxelles, 1965 - pagg. non numerate, ill.

GUIDO FINK: *Il cinema inglese indipendente,* Circolo Monzese del Cinema, Monza, 1964 - pagg. 40+IV.

Fra i volumi illustranti la storia di singole cinematografie (o determinati periodi di esse) va anzi tutto segnalato quello che il S.N.G.C.I. ha pubblicato, per solennizzare il ventesimo anniversario dei Nastri d'Argento. Anche se frequente è il riferimento ai Nastri — la cui storia è tutt'altro che esente da omissioni e scelte per lo meno discutibili —, dalle pagine del libro emerge pur tuttavia con sufficiente chiarezza il disegno del cammino compiuto dal cinema italiano nei suoi vent'anni di vicende postbelliche. Il limite del volume sta nel suo carattere di compilazione, cioè di silloge di capitoli, redatti da autori diversi e dedicati ciascuno ad un differente aspetto dell'argomento. L'impostazione, il valore e l'impegno dei singoli capitoli varia a seconda dell'autore, ma il livello medio è più che soddisfacente. Nella prima parte, panoramica, figurano tra i firmatari dei capitoli Meccoli (' Così si è cominciato '), Ranieri (' Venti anni di cinema italiano '), Argentieri (' Il problema della produzione '), Renzi (' Temi e personaggi '), Margadonna (' Divi e interpreti '), Bezzola (' La fotografia '), Comuzio (' La musica '), Verdone (' Scenografia e costumi '), Morandini (' Influenze straniere sul cinema italiano '), Gambetti (' Il documentario '). La seconda parte è riservata a sintetici profili di registi, preceduti da uno scritto di Costantini, che raccoglie alcune dichiarazioni di premiati (' Dolce e amaro parlare dei Nastri '): si susseguono Rossellini (Chiaretti), De Sica (Frascani), Blasetti (Paolella), De Santis (Frateili), Lattuada (De Sanctis), Germi (Zanelli), Genina (Petrucci), Castellani (Ricciuti), Zampa (Terzi), Gora (Carancini), Fellini (Lanocita), Pietrangeli (Autera), Antonioni (Cavallaro), Visconti (Aristarco), Rosi (Kezich), Loy (Rondolino), Pasolini (Bianchi). Completano utilmente il volume gli elenchi dei Nastri conferiti anno per anno, il

regolamento del premio, l'elenco dei consigli direttivi del Sindacato succedutisi dalla sua costituzione, oltre alle tavole f.t.

Il volume del Sindacato Giornalisti, *20 anni di cinema italiano,* accoglie, per sua impostazione, contributi eterogenei, *Da 'Roma, città aperta' alla 'Ragazza di Bube'* — che copre lo stesso periodo post-bellico — ha fisionomia di tendenza. Il volumetto è infatti edito dalla rivista « Cinema Nuovo » e, dopo una nota introduttiva di Guido Aristarco, allinea un saggio di Guido Oldrini sui 'Problemi di teoria generale del neorealismo' (il quale riprende il motivo del « passaggio dal neorealismo al realismo ») ed uno di Adelio Ferrero (' Ripensamenti e restaurazione '), dove è tracciato un bilancio del cinema di ispirazione « resistenziale », fiorito a partire dal 1959.

Tra le pubblicazioni concernenti il cinema italiano, menzioniamo ancora *La Sicilia nel cinema* e *La mafia nel cinema,* dove Mario Palumbo ha raccolto rapidi appunti per un inventario relativo ai rapporti tra film e realtà siciliana, nonché *Venti anni dell'Anica per il cinema italiano,* succinto panorama dell'attività industriale e commerciale nel ventennio post-bellico, tracciato con intenti « celebrativi », ma ricco di dati utili.

Tra le pubblicazioni concernenti altre cinematografie nazionali fa spicco il volumetto che Francesco Savio ha dedicato al film scandinavo dalle origini al 1954: *La parola e il silenzio.* Tale opera è stata edita dalla Mostra di Venezia in coincidenza con l'interessante retrospettiva dedicata appunto alle cinematografie nordiche nel 1964 e curata dallo stesso Savio. Questi ha potuto vedere o rivedere gran parte dei film aventi un minimo di rilievo, così che il suo contributo storico-critico è originale, di prima mano, oltre che formulato con acuta lucentezza di scrittura. Potremmo naturalmente metterci a discutere qualche singolo giudizio, ma nel complesso dobbiamo dire che, nelle sue ristrette dimensioni, il volume del Savio colma una lacuna negli studi storiografici italiani. Eccellente il corredo sia illustrativo sia informativo (cronologia, filmografia, bibliografia, dati statistici).

Anche *Le film muet soviétique* è stato edito in occasione di una ampia rassegna retrospettiva, organizzata dalla benemerita Cinémathèque de Belgique. In questo caso si tratta non di un libro di storia, ma di un semplice catalogo: un catalogo elegante e ricco, tuttavia, il quale accoglie una settantina di schede, includenti i dati filmografici, il riassunto della trama, opinioni critiche e fotografie, relativi ad altrettanti film, bene spesso poco noti.

In questo settore rimane da segnalare un egregio opuscolo di Guido Fink: *Il cinema inglese indipendente,* dove si trova sia un saggio critico di notevole finezza (« Il cinema inglese e la folla solitaria »), sia un'utile « piccola enciclopedia del free cinema » (la definizione è alquanto impropria), con giudizi dello stesso Fink e dati filmografici a cura di Gaetano Strazzulla.

GIUSEPPE FERRARA: *Francesco Rosi,* Canesi, Roma, 1965 - pagg. 228, tavv. f. t.

MARIO PALUMBO: *L'uomo del gallo,* Pezzino, Palermo, 1964 - pagg. 80, ill.

GUIDO FINK: *Luis Buñuel,* Circolo Monzese del Cinema, Monza, 1964 - pagg. 24+VIII.

ORESTE DEL BUONO: *Federico Fellini,* Circolo Monzese del Cinema, Monza, 1965 - pagg. 48+VIII.

MARIO VERDONE: *Leopoldo Fregoli (1867-1936),* Palatino, Roma, 1964 - pagg. 16, ill.

MORANDO MORANDINI: *S.M. Eisenstein,* n. 5 della collana « I Protagonisti », C.E.I., Milano, 1965 - pagg. 28, ill.

LOTTE H. EISNER: *F.W. Murnau,* Le Terrain Vague, Parigi, 1964 - pagg. 256, ill. e con tavv. f. t.

MARCEL TARIOL: *Louis Delluc,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.

MICHEL MESNIL: *Kenji Mizoguchi,* Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 192, tavv. f. t.

N.P. ABRAMOV: *Dziga Vertov,* Serdoc, Lione, 1965 - pagg. 96, tavv. f. t.

JEAN-LOUIS LEUTRAT E PAUL SIMONCI: *Jerry Lewis,* Serdoc, Lione, 1956 - pagg. 110, tavv. f. t.

FILIPPO M. DE SANCTIS: *Alberto Lattuada,* Serdoc, Lione, 1965 - pagg. 126, tavv. f. t.

FÉLIX MARTIALAY: *Pasolini y su obra,* Temas de Cine, Madrid, 1965 - pagg. 60.

Tra le recenti monografie dedicate a registi, di particolare pregio è quella di Giuseppe Ferrara su Francesco Rosi. Essa dà modo di constatare, ancor meglio del saggio su Visconti edito non molto tempo fa da Seghers, il processo di maturazione culturale del giovane critico senese, il quale si trova oggi a lavorare disponendo di strumenti più solidi rispetto ad un tempo. Il volume del Ferrara formula opinioni per lo più condivisibili, ma comunque stimolanti anche quando non sia possibile accettarle: vedi la palese sopravvalutazione, per amor di tesi, de *Il momento della verità*; vedi anche il discorso sul « cinema brechtiano », pieno di interesse e tutt'altro che privo di fondamenti, ma sviluppato anche ad oltranza con una puntigliosa ingegnosità, la quale non riesce sempre a nascondere lo sforzo. Oltre al bel saggio del Ferrara — che diverrà certo un punto di riferimento —, il volume contiene il testo di un colloquio col regista, estratti dei dialoghi de *Il momento della verità,* una nota sulle attività extracinematografiche di Rosi, una filmografia, una bibliografia, piena di scrupolo e di diligenza, ma non esente da lacune, derivanti dall'ampiezza dell'area giornalistica coperta.

Fatto abbastanza insolito, la monografia di Mario Palumbo *L'uomo del gallo* non riguarda un regista, ma un industriale, e precisamente Charles Pathé, di cui il critico siciliano ha tracciato una biografia, con intenti di piana ed informata compilazione, integrandola con una filmografia essenziale.

Delle due piccole monografie monzesi di « Cinestudio », merita particolare ricordo quella su Buñuel del Fink (con bio-filmografia); quella del Del Buono su Fellini è integrata da una vasta (con qualche omissione) ed utilissima bibliografia ragionata a cura di A. Abba, M. Cantù ed E. Stringa.

Il breve, illustratissimo saggio di Mario Verdone su Leopoldo Fregoli, estratto dalla rivista « Palatino » rispecchia i vivaci interessi per le « curiosità », caratteristici di questo studioso, mentre l'opuscolo di Morando Morandini su Ejženštejn, pur esso assai ben illustrato, risponde ai criteri di limpida divulgazione, proprî della collana « I protagonisti », la quale si è inserita nel *boom* delle pubblicazioni a dispense. (Ci sarebbe da discutere sulla scelta dei nomi per la serie di « protagonisti » relativa al nostro secolo: ma il discorso non è da fare in questa sede e non riguarderebbe comunque il nome di Ejženštejn, unico esponente del cinema prescelto).

Tra le pubblicazioni monografiche straniere emerge quella di Lotte H. Eisner su Murnau, lungamente annunciata ed attesa e frutto di pazientissime indagini. Era davvero tempo che a questo regista — tra i maggiori della storia del cinema — venisse dedicato un saggio di adeguato impegno. Quello della Eisner è di alto livello, con una prevalente attenzione per i valori pro-

priamente stilistici, come è nel temperamento dell'autrice de *Lo schermo demoniaco*. La Eisner fornisce brillanti analisi anche di opere poco note; di altre, purtroppo scomparse, l'autrice ha potuto consultare le sceneggiature; per altre ancora, pure scomparse, la Eisner ha raccolto quel minimo di documentazione possibile, tale da orientare le ricerche ancora da compiere ai fini di un auspicabile ritrovamento. L'esemplare volume della Eisner (adeguatamente illustrato) contiene capitoli scritti dal fratello di Murnau, Robert Plumpe, non che dallo scenografo Robert Herlth. Le ricche appendici comprendono una nota sui progetti non realizzati dal regista, brevi testi dello stesso Murnau, di Hermann Warm e d'altri, filmografia, etc.

Due nuovi volumi sono apparsi nella pregevole collana « Cinéma d'aujourd'hui » diretta da Pierre Lherminier: l'uno, di Marcel Tariol, riguarda Louis Delluc, altro regista (come Feuillade, come Epstein, già accolti nella collana) cui sarebbe utile dedicare in Italia una mostra personale. (Purtroppo anche di Delluc — la cui filmografia, si sa, è assai limitata — qualche opera è andata perduta o è rimasta mutilata). L'equilibrato saggio del Tariol è integrato dalla consueta, abbondante documentazione: testi (anche letterari) di Delluc, estratti di sceneggiature, florilegio critico, testimonianze, filmografia, bibliografia. Analoga documentazione contiene il denso studio di Michel Mesnil su Kenji Mizoguchi, grande regista nei confronti del quale la critica e l'editoria francese stanno dimostrando da qualche anno un interesse attivo, concreto e meritorio.

Tre nuovi volumetti sono usciti pure nella collana di « Premier Plan »: lo *Dziga Vertov* di Abramov (già pubblicato in Italia da « Bianco e Nero »; l'edizione francese contiene una breve antologia di testi del regista; una breve scelta di testi critici francesi; filmografia; bibliografia essenziale); un *Jerry Lewis* di Leutrat e Simonci, il quale rientra nella tendenza francese alla sopravvalutazione di questo artista intelligente, ma in larga misura condizionato dall'industria e fors'anche dai suoi stessi limiti (filmografia, bibliografia); un buon *Alberto Lattuada* di Filippo M. De Sanctis, traduzione del saggio a suo tempo edito in Italia da Guanda, e della relativa prefazione di Mario Soldati, con l'aggiunta di uno scritto di Barthélemy Amengual (il volumetto include estratti di sceneggiature, di conversazioni con Lattuada, di testi critici, nonché filmografia e bibliografia a cura di Amengual).

Assai documentato e caratterizzato da decisa diffidenza è lo studio di Félix Martialay su Pasolini, apparso nella collana di « Temas de Cine ». All'opuscolo un altro è destinato a seguirne, sempre riguardante Pasolini.

MICHELANGELO ANTONIONI: *Sei film,* Einaudi, Torino, 1964 - pagg. 500, tavv. f. t.

MARGUERITE DURAS: *Hiroshima mon amour,* Einaudi, Torino, 1965 - pagine 106.

MARLÈN CHUCIEV: *La Barriera di Il'ic,* Einaudi, Torino, 1965 - pagg. 118, tavole f. t.

DAVID CHAPMAN: *Withdrawal,* Proudstage Books, Londra, 1965 - pagg. 62, ill.

— *Cantando bajo la lluvia,* Temas de Cine, Madrid, s.d. - pagg. 66.

La prefazione del regista è forse la cosa più interessante, oltre che più inedita, contenuta nel grosso volume in cui Einaudi ha raccolto le sceneggiagiature de *Le amiche,* de *Il grido,* de *L'avventura,* de *La notte,* de *L'eclisse,* del *Deserto rosso.* Dice fra l'altro Antonioni: « Ecco il limite delle sce-

neggiature: dare parole a eventi che le rifiutano. Sceneggiare è un lavoro veramente faticoso, appunto perché si tratta di descrivere con parole provvisorie, che poi non serviranno più, delle immagini, e già questo è innaturale. La descrizione non può essere che generica o falsa addirittura perché riguarda immagini prive molto spesso di riferimenti concreti ... Un'altra sensazione ho avuto leggendo questi copioni, piuttosto curiosa: una specie di stupore misto a irritazione. Perché avendo ormai i film stampati in testa, troppe cose non coincidono più. E anche quelle che coincidono sono esposte in una forma pseudoletteraria che, appunto, irrita. Sbaglia chi sostiene che la sceneggiatura ha un valore letterario. Si potrà obiettare che queste non l'hanno, altre potrebbero averlo. Può darsi. Ma allora sono romanzi veri e proprî, autonomi. Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte. » Tutto verissimo, e tanto più vero nel caso dei film di Antonioni, le cui carenze più gravi sono individuabili proprio a livello « letterario » (vedi i dialoghi di diversi tra essi). Ciò non toglie che, come qualsiasi altro copione d'autore, questi hanno un rilevante valore di documento, che ne fa approvare la pubblicazione. Purché essa sia accolta con tutte le cautele del caso.

Il caso di *Hiroshima mon amour* è già un po' diverso, in quanto l'autrice dello scenario è Marguerite Duras, cioè una scrittrice autentica. Ma anche il suo testo non può non rimandare alla mirabile « traduzione » creativa di Resnais. Per quanto concerne questo volumetto, vien fatto di osservare che Einaudi avrebbe potuto essere un po' più tempestivo nel pubblicarlo (l'edizione francese è del 1960). Comunque, meglio tardi che mai. Il volumetto comprende una breve prefazione della stessa Duras, una sinossi, la sceneggiatura ed un'appendice di appunti varî dell'autrice.

Più tempestiva è stata la pubblicazione della sceneggiatura originale di *Mne dvadcat'let* (Ho vent'anni), film la cui primitiva versione si intitolava *Zastava Il'čà* (La barriera di Il'ic) e che ha dovuto subire modifiche per poter essere presentato al pubblico sovietico, in seguito agli attacchi ad esso rivolti da Chruščëv nel 1963. Chruščëv lamentò la mancanza di eroi « positivi », accusò gli autori (il regista Marlèn Chuciev e il giornalista Gennadij Špàlikov) di avere creato personaggi « moralmente malaticci, invecchiati in gioventù, privi di alte finalità e vocazioni », di voler aizzare le giovani generazioni sovietiche contro le anziane. Il copione, che era stato già pubblicato dalla rivista « Cinema '60 », è di valore abbastanza modesto, ma costituisce un documento degno di essere letto, il quale pone appunto il problema dei rapporti tra padri e figli, nell'Unione Sovietica post-staliniana. Esso contiene fermenti positivi, ma dimostra al tempo stesso quanto sia arduo il cammino che i giovani cineasti sovietici devono percorrere per riuscire a liberarsi dalle pastoie del convenzionalismo.

David Chapman è un giovanissimo inglese, il quale, pur essendo riuscito a svincolarsi dalla schiavitù degli stupefacenti, venne internato per cinque mesi in un ospedale del Middlesex come malato di mente. Durante tale forzato soggiorno egli riprese i suoi compagni d'ospedale con una macchina da presa a 16 mm. In *Withdrawal* egli ha raccolto alcune immagini ricavate dalla pellicola, insieme con scritti nati durante il periodo di internamento e suggeritigli dall'esperienza che stava vivendo. « Temas de Cine » ha

pubblicato la sceneggiatura, desunta dal film, di *Singin' in the Rain* di Gene Kelly e Stanley Donen (*Cantando sotto la pioggia,* 1952; soggetto e sceneggiatura di Adolph Green e Betty Comden; parole delle canzoni di Arthur Freed), a cura di Mario T. Chao (per le parole delle canzoni a cura di José Antonio Pruneda). L'opuscolo è aperto da due scritti dei trascrittori.

VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di): *Film 1964,* Feltrinelli, Milano, 1964 - pagine 237, tavv. f. t.

EDOARDO BRUNO: *Tendenze del cinema contemporaneo,* Samonà e Savelli, Roma, 1965 - pagg. 192.

RENZO RENZI: *Da Starace ad Antonioni,* Marsilio, Padova, 1964 - pagg. 312.

GILLES JACOB: *Le cinéma moderne,* Serdoc, Lione, 1964 - pagg. 234, tavv. f. t.

RENÉ JEANNE E CHARLES FORD: *Cinema e stampa,* Ed. Scientifiche Italiane, Napoli, pagg. 216, tavv. f. t.

Ho già fatto l'anno scorso l'elogio dei criteri con cui Vittorio Spinazzola compila ogni dodici mesi le sue ormai tradizionali sillogi di scritti critici, commissionandoli ai più diversi autori. Lo Spinazzola ha una sensibilità particolare che gli consente di fondere le ragioni della cultura con quelle dell'attualità, di badare parallelamente al « film come creazione » e al « film come prodotto ». Ciò è ben verificabile anche nel volume di quest'anno, dove lo stesso Spinazzola traccia il panorama relativo al « cinema italiano 1963 »; Giovanni Cesareo si occupa de « le commedie del " boom " », Michelangelo Notarianni definisce la figura di « Tinto Brass o della prudenza »; Claudio Risé tratta il tema de « i documentari " sexy " »; Lorenza Mazzetti quello dei « film dell'angoscia e film dell'aut-aut »; Vittorio Strada prende in esame « il giovane cinema sovietico »; Ettore Capriolo scrive « a proposito di Elizabeth Taylor »; Tommaso Chiaretti indaga « le ragioni dell'avanguardia »; Georges Sadoul scruta « l'avvenire del cinema » (in relazione agli sviluppi della tecnica); Guido Bezzola traccia un « appunto sugli operatori » (cui sono dedicate anche le tavole fuori testo). Ogni singolo scritto meriterebbe di essere preso in esame e discusso: basti qui sottolineare l'elevato livello medio dei contributi, che vale a fare anche di *Film 1964* un libro assai serio e tutto da leggere.

In *Tendenze del cinema contemporaneo* Edoardo Bruno ha raccolto una serie di suoi vivaci scritti critici, dedicati ad Antonioni, Visconti, Fellini, Rossellini, Pasolini, Rosi, Godard, Bresson, Welles, Losey, Buñuel, Bergman, Romm, oltre che al moderno cinema francese ed alle tendenze del cinema americano. Presentato da Armando Plebe e corredato di una filmografia, il volume si apre con uno scritto programmatico: « cinema di tendenza ». La quale tendenza sarebbe poi quella che informa l'attività della rivista « Filmcritica », dal Bruno diretta. Si tratta di questo: il Bruno distingue nel cinema di oggi « due indirizzi principali: quello che tende nella struttura di racconto alla rappresentazione o definizione del personaggio o della vicenda; e quello che passando anche attraverso la sperimentazione di altre tecniche — la sorpresa, l'intervista, l'incontro — approda a un cinema sostanzialmente senza personaggi, nel migliore dei casi di situazioni o atmosfere ». Il primo sarebbe un cinema realistico, « collegato ad una scelta morale », il secondo, « legato alle superate esperienze informali, si richiama ad un cinema che vuole evadere dalla realtà » e ha carattere irrazionalistico. La « tendenza » di cui sopra consisterebbe nel respingere il se-

condo tipo di cinema: il Bruno menziona Resnais-Robbe Grillet, Antonioni, Fellini, Bergman, nominativi che possono anche giustificare un accostamento, ma in realtà la sua definizione sopra riportata parzialmente fa allusione pure ad altri modi di fare cinema (più in là egli cita Olmi). All'opposto l'indirizzo sostenuto dal Bruno include, in eterogenea compagnia, Visconti e Minnelli, Rossellini e Godard, Blake Edwards e Stanley Donen, De Seta e Jerry Lewis, Truffaut e Losey, Penn e Hitchcock, Preminger e Buñuel, Lang e chi sa chi altro. Bandire una crociata di « tendenza » con simili campionari di nomi è nello stesso tempo comodo ed equilibristico. Tanto vale dire che questi sono i registi che piacciono al direttore di « Filmcritica » ed ai suoi collaboratori, punto e basta.

Renzo Renzi è una delle menti più lucide che abbia espresso la critica italiana del dopoguerra. In *Da Starace ad Antonioni* (*Diario critico di un ex balilla*) egli (o per lui Orio Caldiron) ha raccolto una serie di scritti, che vanno dal 1948 al 1960 e che sono apparsi principalmente in alcune riviste specializzate. Ne sono usciti ad un tempo il ritratto di un singolare personaggio, che è appunto Renzi, divorato da cento complessi e di continuo portato ad « auto-psicanalizzarsi », ed un vasto panorama, che tocca i più vari problemi critici ed insieme quelli morali di un'intera generazione. La compilazione è per sua natura disorganica, ma estremamente stimolante.

Sotto il titolo, un po' ambizioso, *Le cinéma moderne* un critico francese, Gilles Jacob, ha raccolto una serie di saggi su un certo numero di registi, quasi tutti contemporanei. L'autore propone « une *méthode* d'aborder les oeuvres à partir d'un film exemplaire, avec l'arrière-pensée de s'introduire dans l'univers particulier d'un cinéaste par le canal des thèmes qui le hantent ». Egli dice più oltre, nella sua premessa: « pour rassembles des cinéastes somme toute différents, il fallait un lien. Ce fil conducteur, nous l'avons cherché dans quelques-uns des problèmes qui préoccupent les auteurs et les créateurs d'aujourd'hui ». Così, sotto l'etichetta « connaissance de l'homme », lo Jacob ha raggruppato Tati e Bresson, Antonioni e Losey e Welles; sotto l'etichetta « l'homme et la société » Lang e Dassin, Huston e Truffaut (oltre al film di Welles *The Lady From Shanghai*); sotto l'etichetta « problèmes de la création » Vigo e Godard, Demy e Bergman, Renoir e Lubitsch; sotto l'etichetta « préface au cinéma futur » Resnais e Robbe Grillet e Clément. Molte cose vi sarebbero da discutere, e tanto per cominciare le vistose esclusioni. Si tratta comunque di una scelta personale, partendo dalla quale lo Jacob sviluppa argomentazioni sorrette da notevole intelligenza critica.

Un volume fitto di notizie, di curiosità, etc. è *Cinema e stampa: 1895-1960* di René Jeanne e Charles Ford. Opera di piacevole erudizione spicciola, *Cinema e stampa* si spinge a considerare anche la « stampa filmata » e quella « parlata » (radio e televisione). Peccato solo che l'orizzonte degli autori sia limitato alla Francia.

PIO BALDELLI: *Film e opera letteraria,* Marsilio, Padova, 1964 - pagg. 414.

MASSIMO D'AVACK: *Cinema e letteratura,* Canesi, Roma, 1964 - pagg. 126, tavole f. t.

Film e opera letteraria di Pio Baldelli mi sembra uno dei libri di cinema più importanti che siano apparsi in Italia in questi ultimi anni. Esso fra l'altro, pur raccogliendo saggi nati isolatamente, uno per uno, riesce a conse-

guire una organicità di discorso, che in parte mancava al precedente e pur egregio *Sociologia del cinema.* L'autore ha suddiviso la sua trattazione in quattro parti: « Riduzioni e interpretazioni cinematografiche di testi letterari »; « Fondamenti antiquati alla distinzione estetica dei linguaggi »; « La terza via: il dibattito sui film *Enrico V* e *Amleto* e i testi scespiriani »; « Il mito della struttura narrativa nel cinema e nella letteratura ».

Hò già avuto occasione di notare la tendenza del Baldelli a far prevalere il momento analitico su quello sintetico nelle sue indagini critico-estetiche, tendenza che non manca di provocare certi inconvenienti, inducendolo a « smontare » le opere un po' come faceva Charlot con la sveglia del malcapitato cliente in *The Pawnshop.* Ma la serietà dell'impegno con cui egli affronta sia i grandi problemi sia i singoli film è sempre evidente, come è evidente un'apertura di « colloquio », pur nella risentita nettezza delle prese di posizione. Così, anche se spesso vi sono affermazioni e rifiuti che non ci possono trovare consenzienti, non si può non ammirare la saldezza di un discorso che tiene conto dei più diversi fattori interessanti lo spettacolo cinematografico, la ricchezza di interessi culturali, di preparazione non aridamente specialistica, il rifiuto degli schematismi, cari ad altri studiosi di orientamento marxistico, la chiarezza dell'esposizione che è lo specchio della chiarezza del pensiero.

Di attualità, dato il gran parlare che si fa dei rapporti tra cinema e letteratura è anche il volume curato da Massimo d'Avack e che si intitola appunto *Cinema e letteratura.* Nei tre capitoli introduttivi il D'Avack allinea gran copia di osservazioni intonate ad un giudizioso scetticismo. Eccone un esempio: « La nostra è un'epoca di grande decadenza, conservatrice e conformista come lo era il periodo ellenistico e alessandrino ... Allora, come oggi, il fenomeno della diffusione e del sincretismo culturale creava problemi non indifferenti: il gusto e la consuetudine per l'epitome, lo scritto condensato degli autori classici era il frutto di un'epoca che voleva conoscere presto e bene; come la nostra. In tal senso, vedere un film tratto da un libro è un po' come leggerlo in minor tempo e con la coscienza tranquilla di aver avuto la propria razione di cultura. » E ancora: « ...gli aspetti strutturali, ideologici, tematici contenuti in un romanzo non possono essere utilizzabili in uno spettacolo che dura al massimo due o due ore e mezzo. » La misura narrativa del cinema è quindi, caso mai, secondo il d'Avack, quella del racconto. « In questo senso, l'unico che abbia tentato una forma di *romanzo cinematografico* (ma l'espressione deve intendersi in maniera metaforica ed empirica) è Luchino Visconti (*Rocco, Il Gattopardo*) ... »

A queste pagine, dedicate alla discussione di un problema, l'autore ha fatto seguire il testo trascritto di una serie di colloqui, da lui stesso promossi e « diretti », tra scrittori e cineasti: Pratolini e Rosi; Moravia e Fellini; Bigiaretti e Zurlini; Morante e Bolognini; Cassola e Comencini; Berto e Lattuada; La Capria e Petri; Bassani e Germi; Festa Campanile e Franciosa; Pasolini e Vancini; Arbasino e Damiani. È superfluo sottolineare la copia di fertili spunti che tali animati colloqui offrono, nella varietà delle posizioni espresse.

GIULIO CESARE CASTELLO

Televisione

La figlia del capitano

Ne ha fatta di strada, in dieci anni, il teleromanzo. Per lungo tempo ha esemplificato una concezione corriva dello spettacolo televisivo, che col falso alibi di un intento divulgativo puntava in realtà alla illustrazione volgare, nei casi migliori alla oleografia di maniera. Sotto l'egida demagogica, ma di fatto reazionaria, dello spettacolo « popolare » si appiattivano a un comune denominatore opere illustri e confezioni mediocri, si sottoponevano a un medesimo processo di scarnificazione scrittori venerabili e prosatori da « feuilleton ». Riduttori e registi disinvolti annullavano ogni differenza tra un Nievo e un Alianello, tra una Bronte e un Salvator Gotta. *La pisana* valeva *L'Alfiere*: anzi, forse gli cedeva quanto a « presa » drammatica e a bruta tensione emotiva. Solo il « fatto » importava: e di rado, sappiamo, è nei fatti il vero punto di forza degli autentici capolavori.

Da qualche tempo, conveniamone, l'andazzo è cambiato. È dato oggi assistere in TV a spettacoli decorosi, a coscienziose riduzioni di opere letterarie da cui traspare, se non un'autentica ambizione interpretativa, quanto meno un consapevole rispetto per i valori del testo originario e le intenzioni del suo autore. Di interpretazione non oseremmo parlare, cioè di un atteggiamento critico inteso a estrarre il nocciolo ideale dell'opera, la sua permanente validità poetica, per reinventarla e comporla in una nuova forma secondo un'assonanza d'interessi spirituali che non escluda un'autonoma posizione espressiva. Questa felice circostanza — che sola, d'altronde, autorizzerebbe un vero e proprio giudizio di natura estetica — non si è ancora mai data, né la riteniamo pensabile a breve scadenza. Siamo ancora, pur nei casi migliori, sul piano della trascrizione, cioè di qualcosa ch'è per sua natura un ibrido, un'operazione di comodo, un prodotto di confezione. Ma anche a tale livello è possibile fare opera non di avvilimento culturale come spesso avveniva un tempo, ma di recupero e d'incentivo, proporre il teleromanzo come utile strumento di mediazione culturale tra un pubblico indifferenziato e un patrimonio artistico rimasto tuttora inaccessibile ai più.

Esempi recenti di questa più matura consapevolezza, ancora parziali e manchevoli, sono *I miserabili, Il mulino del Po,* soprattutto *Mastro Don*

Gesualdo: primo tentativo, quest'ultimo, di avviare un genere congenialmente ibrido alla conquista di un'autonomia espressiva.

Con *La figlia del Capitano,* trasmesso tra maggio e giugno in sei puntate, non è che si facciano grandi passi in avanti: anzi, rispetto alla riduzione del romanzo verghiano quale l'aveva attuata lo scomparso Giacomo Vaccari, vi è un ripiegamento su posizioni più prudenti, un cauteloso ritorno a una formula illustrativa che si preclude grandi possibilità d'interpretazione genuina. Tuttavia il tono generale è di un eccezionale decoro, che non ha più niente da spartire con le approssimative raffazzonature di qualche anno fa. Bastava dare un'occhiata a *Ottocento* — un vecchio teleromanzo ritrasmesso contemporaneamente in « Serata Bis » — con le sue operettistiche quadriglie politico-sentimentali, per misurare tutta la strada percorsa in pochi anni.

Il testo a cui han posto mano Fulvio Palmieri e Leonardo Cortese — sceneggiatori e, il secondo, anche regista dello spettacolo — è quel che si dice una pietra miliare nella storia della narrativa europea. Esso segnò — assieme ai « Racconti di Belkin » che lo precedono di poco — il passaggio dalla poesia, lirica e drammatica, alla prosa di Aleksandr Puškin, massima figura del romanticismo slavo e, secondo le parole di Dostoevskij, « guida e profeta » a quella pleiade — Lermontov, Gogol, Gonciarov, Turghenev, Ostrovskij, Dostoevskij, Tolstoi — che illuminò di vivida luce tutto l'Ottocento russo.

Maestro di lingua e di stile, Puškin assunse nella letteratura del suo paese un rilievo e un'importanza di fronte a cui impallidiscono quelli che, per esempio, nell'ambito della letteratura inglese vanno attribuiti a un John Lyly: anch'egli iniziatore della prosa d'arte ma confinato nell'« hortus conclusus » di un universo stilistico — l'eufuismo — che in se stesso era poco più che una formula e reclamava l'avvento di un poeta per aprirsi a più universali significazioni espressive. Puškin, viceversa, non elaborò alcuna formula; ma con congeniale naturalezza animò gli algidi splendori del neoclassicismo settecentesco con l'alta temperie spirituale del romanticismo, e questo trasfuse gradualmente nella robusta concezione di un realismo artistico destinato a dominare per oltre un secolo.

Una tale ricchezza e varietà di motivi confluisce a fare de « La figlia del Capitano » un modello insuperato di romanzo storico; in qualche modo avvicinabile — pur con le dovute e macroscopiche differenze — al coevo capolavoro manzoniano. Accostamento suggerito anche dal fatto che, come questo trae completamento e illuminazione da un'opera di carattere saggistico quale la « Storia della colonna infame », così il romanzo del russo trova la necessaria integrazione in quella « Storia della rivolta di Pugacev » la cui minuziosa e documentata stesura procedé parallelamente alla composizione del romanzo, costituendone il solido « background ».

Palmieri e Cortese hanno mostrato di saper cogliere la stretta connessione esistente fra le due opere e opportunamente hanno attinto anche alla « Storia »: non tanto per estrarne fatti quanto per dare un maggior respiro a tutta la vicenda, inquadrandola in una precisa collocazione ambientale e sottolineandone la prospettiva storica. Ciò facendo, hanno conseguito un armonico equilibrio tra la componente romantica dell'opera — mirabilmente espressa nella storia di Grinev e di Mascia — e il suo sottofondo realistico, cui dan corpo la contrastata figura di Pugacev e la sua disperata

avventura rivoluzionaria. In tale dimensione è apparso logico che la conclusione dell'edizione televisiva poggiasse sulla cattura e la morte del cosacco ribelle — su cui Puškin sorvola nel romanzo, implicitamente rinviando il lettore alle pagine, apparse due anni prima, della « Storia » — piuttosto che sull'incontro tra Mascia e la Zarina, preludio al lieto fine della vicenda « privata ». Il personaggio di Pugacev viene dunque a campeggiare in un vivido quadro storico, nel quale l'avventura amorosa del tenente Grinev e della dolce figlia del capitano Mironov, pur senza stemperarsi nell'oleografia romantica, finisce per svolgere un ruolo non esclusivo, talvolta di mero contrappunto. Né ci paiono da biasimare le forzature a cui la lettera del testo vien sottoposta, là dove la figura dell'usurpatore vien caricata di significati, e investita di una missione precorritrice, che la « Storia » di Puškin non sembrerebbe autorizzare. Il Pugacev di Puškin, in effetti, pur se il suo comportamento appare quello di un bandito megalomane e sanguinario, ha una confusa coscienza della missione rivoluzionaria di cui è al tempo stesso erede e anticipatore, si accende di corruschi bagliori che gli conferiscono una dimensione eroica. Rispettare la cronaca puskiniana avrebbe forse significato tradire la realtà più vera del personaggio, che è una realtà di grandezza, percorsa da brividi premonitori: illustrare la sua fine miseranda sulla scorta delle fedeli pagine cronistiche dell'autore, sarebbe stato causa di squilibrio e di confusione più di quanto, invece, attribuirgli una morte da eroe non risulti occasione per un più esatto inquadramento drammatico e in definitiva storico.

Una volta stabiliti questi punti fermi, i riduttori han seguito con sufficiente coerenza le linee direttrici che di là si partivano, sottomettendo tutto l'impianto narrativo alla presenza incombente di Pugacev e al peso degli eventi di cui è portatore. Per il resto, hanno sceneggiato con abilità i capitoli del romanzo, avendo cura di enuclearne gli episodi più ricchi di carica drammatica e facendone il fulcro di ciascuna puntata. Hanno adempiuto in tal modo a quell'ufficio di « illustrazione » di cui si diceva all'inizio, ma con una probità, una eleganza, un senso della misura di cui gli va dato atto, accoppiati a una percezione esatta dei valori spettacolari: poche volte le « fine di puntata » hanno così puntualmente secondato le leggi della « suspence » intese non in modo grossolano, ma come naturale scansione di una ben graduata parabola emotiva.

A questo intelligente lavoro di sceneggiatura ha fatto riscontro una regìa altrettanto calibrata e puntuale. Leonardo Cortese, che venti anni fa era un attor giovane romantico alquanto sdolcinato, e dieci anni or sono tentò la regìa cinematografica con scarsa fortuna ma non senza qualche interessante risultato, sembra aver trovato nel linguaggio televisivo il mezzo congeniale alle sue possibilità. La Russia del declinante secolo decimottavo è stata resa con tocchi sobrii e precise pennellate, che rendono plausibili tanto le ricostruzioni in interno — particolarmente riuscito l'ambiente della guarnigione di Belogorsk — quanto i numerosi esterni che, ricostruiti anch'essi, non denunciano troppo il posticcio. Degna di lode, a questo riguardo, l'opera dello scenografo Nicola Rubertelli, dell'arredatore Gerardo Viggiani, della costumista Giulia Mafai.

Cortese ha saputo mettere a frutto i mezzi, senza dubbio ricchissimi, posti a sua disposizione, e adottando un linguaggio di tipo cinematografico ha animato convenientemente la narrazione:

impresa non facile se si considera la inusitata lunghezza — nove ore circa — della trasmissione. Sicura è anche apparsa la guida degli attori, soprattutto di quelli a cui erano affidate le parti di contorno, tra i quali segnaleremo in modo particolare Lilla Brignone (Vasilissa Egorovna), Vittorio Sanipoli (Zurin) e Aldo Giuffrè (il traditore Svabrin). Meno felice la resa dei due protagonisti giovani: Lucilla Morlacchi è parsa alquanto sbiadita nei panni di Mascia, e Umberto Orsini, attore adattissimo a ruoli sgradevoli, sosteneva con impaccio la carica romantica infusa da Puškin — autobiograficamente — al personaggio di Grinev. Quanto a Nazzari, sorvoliamo sui difetti, ben noti, che si porta dietro da decenni; e una volta tanto sottolineamo la capacità suggestiva della sua ruvida presenza, la sua eccezionale fotogenia, l'impegno esemplare con cui si cala in un personaggio a lui congeniale com'è Pugacev; al quale in effetti ha saputo dare un robusto rilievo, un'istintiva carica vitale e, nel finale, alcuni primi piani di intensa e finissima penetrazione.

GUIDO CINCOTTI

Schedina:

LA FIGLIA DEL CAPITANO - *r.*: Leonardo Cortese - *rid., sc.* e *d.*: Fulvio Palmieri e Leonardo Cortese - *scg.*: Nicola Rubertelli - *c.*: Giulia Mafai - *arred.*: Gerardo Viggiani - *m.*: Piero Piccioni - *delegato alla prod.*: Andrea Camilleri - *int.*: Amedeo Nazzari (Pugacev), Umberto Orsini (Peter Andreic Grinev), Lucilla Morlacchi (Mascia), Aldo Rendine (Savelic), Michele Malaspina (generale Andrej Grinev), Elena Da Venezia (Avdotja), Andrea Checchi (capitano Ivan Ignatic), Lilla Brignone (Vasilissa Egorovna), Aldo Giuffrè (tenente Svabrin), Mara Berni (Palaska), Manlio Busoni (pope Gerasim), Ennio Balbo (Naumic), Vittorio Sanipoli (maggiore Zurin), Franco Scandurra (generale Karlovic), Orazio Orlando (l'Accusatore), Evi Maltagliati (Caterina II) - *p.*: R.A.I.-Radiotelevisione Italiana. (I trasmissione: secondo programma, 19, 26 maggio, 2, 9, 16, 23 giugno 1965).

Film usciti a Roma dal 1°-VII al 31-VIII-1965

a cura di ROBERTO CHITI

Africa d'oggi - v. Stregoni in tight.
Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville - v. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution.*
Agente 3 S 3, passaporto per l'inferno.
Agente 007 - Missione Bloody Mary.
Agente 027 da Las Vegas in mutande - v. *Blague dans le coin.*
All'ombra del ricatto - v. *The Hanged Man.*
Amanti d'oltretomba.
Amanti latini, Gli.
Amico di famiglia, L' - v. *Patate.*
Amore e la chance, L' - v. *La chance et l'amour.*
Amore tra gli animali, L' - v. *Le bestiaire de l'amour.*
Anche gli eroi piangono - v. *The Proud and Profane* (riedizione).
Angeli con la pistola - v. *A Pocketful of Miracles* (riedizione).
Anni di luce, giorni di lutto - v. *Years of Lightning, Day of Drums.*
Antimiracolo, L'.
Ascensore di lusso - v. *Le petit garçon de l'ascenseur.*
Avventuriero della Tortuga, L'.
Avventuriero di Hong Kong, L' - v. *Soldier of Fortune* (riedizione).
A-009, missione Hong Kong - v. *Das Geheimnis des drei Dschunken.*
Bandido! - v. *Bandido* (riedizione).
Bella grinta, Una.
Belva di Düsseldorf, La - v. *Le vampire de Düsseldorf.*
Boia è di scena, Il - v. *Two on a Guillotine.*
Bostoniano, Il (già: Il mondo nelle mie braccia) - v. *The World in His Arms* (riedizione).
Bravados - v. *The Bravados* (riedizione).
Buffalo Bill, l'eroe del Far West.
Cacciatore del Missouri, Il - v. *Across the Wide Missouri* (riedizione).
Cacciatori del Lago d'Argento, I - v. *Those Calloways.*
Calda amante, La - v. *La peau douce.*
Can-Can - v. *Can-Can* (riedizione).
Cavalleria Commandos - v. *Cavalry Command.*
Cielo chiude un occhio, Il - v. *Un drôle de paroissien - Deo Gratias.*
Città nera, La - v. *The Dark City* (riedizione).
Colpo grosso - v. *Ocean's Eleven* (riedizione).
Colpo grosso a Galata Bridge - v. *Operacion Estambul.*
Con odio e con amore - v. *Los tarantos.*
Coriolano, eroe senza patria.
Creature del male - v. *L'homme et l'enfant* (riedizione).
Crociera imprevista - v. *The Truth about Spring.*
Desperados - v. *The Desperadoes* (riedizione).
Destino sull'asfalto - v. *The Racers* (riedizione).
Dollari maledetti - v. *The Bounty Killer.*
Dollaro bucato, Un.
Donna che voleva l'amore, La - v. *To katharma.*
Donne, mitra e diamanti - v. *Le gentleman de Cocody.*
Duello nell'Atlantico - v. *The Enemy Below* (riedizione).
Due nella steppa - v. *Dvoe v stepi.*
Due sergenti del generale Custer, I.
... e il letto continua a raccontare - v. *Frühstück im Doppelbett.*
Eroico traditore, L' - v. *Dvoe v stepi.*
Fantasma di Soho, Il - v. *Das Phantom von Soho.*
Figlio rapito, Il - v. *Bello recuerdo.*

Flipper contro i pirati - v. *Flipper's New Adventure.*
Fuorilegge del Texas, Il (già: Il romantico avventuriero) - v. *The Gunfighter* (riedizione).
Giorni di fuoco - v. *Winnetou II.*
Giorno dopo, Il - v. *Up from the Beach.*
Grande matador, Il - v. *The Magnificent Matador* (riedizione).
Grande sperone, Il - v. *Santa Fe Stampede - Wyoming Outlaw.*
Hong Kong, portofranco per una bara - v. *Ein Sarg aus Hongkong.*
Ho una moglie pazza, pazza, pazza - v. *Relaxe toi chérie* o *Le complexe de Philémon.*
Invincibili tre, Gli.
Jeff Texas, il temerario (già: Il temerario) - v. *The Lusty Man* (riedizione).
Johnny West il mancino.
Legge del ricatto, La - v. *El rufian.*
Lemmy Caution, operazione dollari (già: Operazione dollari) - v. *Les femmes s'en balancent* (riedizione).
Lezioni d'amore alla svedese - v. *I'll Take Sweden.*
Lunga strada della vendetta, La - v. *Der letzte Ritt nach Santa Cruz.*
Lunghi capelli della morte, I.
Lupi del Texas, I - v. *Young Fury.*
Mano vendicatrice, La - v. *Ride Clear of Diablo* (riedizione).
Marchio di sangue, Il - v. *Branded* (riedizione).
Mare di guai, Un (riedizione).
Maschera della morte rossa, La - v. *The Masque of the Red Death.*
Matadora, La - v. *Fiesta* (riedizione).
Meravigliose donne del Giappone fantastico, Le - v. *Onna onna onna monogatari.*
Mezzo dollaro d'argento - v. *Son of a Gunfighter / El hijo del pistolero.*
Mezzogiorno di... fifa - v. *Pardners* (riedizione).
Missione segretissima (già: Creature del male) - v. *L'homme et l'enfant* (riedizione).
Mondo cane (riedizione).
Mondo nelle mie braccia, Il - v. *The World in His Arms* (riedizione).
Morte nera, La - v. *The Black Torment.*
Mostro e le vergini, Il - v. *Devil Doll.*
Murieta John - v. *Joaquin Murrieta.*
Muro dei dollari, Il - v. *Wall of Noise.*
Nevi del Kilimangiaro, Le - v. *The Snows of Kilimanjaro* (riedizione).
Normandia anno '43 - v. *Der Schwur des Soldaten Pooley / The Story of Private Pooley.*
Occhi degli altri, Gli - v. *I Saw What You Did.*
Off Limits - v. *Operation Mad Ball* (riedizione).
Operazione dollari - v. *Les femmes s'en balancent* (riedizione).
Operazione maggiordomo - v. *Le majordome.*
Passaggio del Reno, Il - v. *Le passage du Rhin* (riedizione).
Pazzo per le donne - v. *Girl Happy.*
Piombo e la carne, Il / El sendero del odio.
Pistoleri maledetti, I - v. *Arizone Raiders.*
Preda bionda - v. *Girl in Trouble.*
Proibito ai militari (già: Off Limits) - v. *Operation Mad Ball* (riedizione).
Pugno proibito dell'agente Warner, Il - v. *Feu à volonté - Faites vos jeux, mesdames!*
Quel treno per Yuma - v. *3:10 to Yuma* (riedizione).
Quercia dei giganti, La - v. *Tap Roots* (riedizione).
Ragazze sotto zero - v. *Quick Before It Melts.*
Regina del Rio delle Amazzoni, La - v. *Die Lana, Königin der Amazonen.*
Requiem per un pistolero - v. *Requiem for a Gunfighter.*
Rivolta indiana nel West - v. *Oklahoma Territory.*
Rivoluzione a Cuba.
Romantico avventuriero, Il - v. *The Gunfighter* (riedizione).
Scambiamoci le mogli - v. *His and Hers.*
Segnale di fumo - v. *Smoke Signal* (riedizione).
Serata col Balletto Reale - v. *An Evening with the Royal Ballet.*
Sette contro la morte / 90 Nächte und ein Tag.
Sette vipere, Le.
Sfida selvaggia - v. *El Llanero.*
Sioux in guerra (già: La tortura della freccia) - v. *Run of the Arrow* (riedizione).
Solo contro tutti - v. *El hijo de Jesse James.*
Spada di Alì Babà, La - v. *The Sword of Ali Baba.*
Spada per l'impero, Una.
Sporca faccenda, Una.
Squadra investigativa - v. *Down Three Dark Streets* (riedizione).
Stella solitaria - v. *Lone Star* (riedizione).
Stirpe dei dannati, La - v. *Children of the Damned.*
Strada per Fort Alamo, La.
Strani amori - v. *Love Has Many Faces.*

Straniero a Sacramento, Uno.
Stregoni in tight.
Tamburi sul grande fiume - v. *Sanders of the River* / *Todestrommeln am grossen Fluss.*
Temerario, Il - v. *The Lusty Man* (riedizione).
Tortura della freccia, La - v. *Run of the Arrow* (riedizione).
Tre sergenti del Bengala, I.
Ultimo quarto d'ora, L' - v. *Le dernier quart d'heure.*
Uomini in guerra - v. *Men in War* (riedizione).
Uomo dagli occhi a raggi X, L' - v. « *X* », *the Man with the X-Ray Eyes.*
Uomo solitario, L' - v. *The Lonely Man* (riedizione).
Urlo di guerra degli Apaches, L' - v. *Ambush at Cimarron Pass.*
Valle delle ombre rosse, La - v. *Der letzte Mohikaner* / *La venganza del mohicano.*
Vedovella, La.
Vendetta dell'uomo invisibile, La - v. *Der Unsichtbare.*
Vento non sa leggere, Il - v. *The Wind Cannot Read* (riedizione).
Vera storia di Jess il bandito, La - v. *The True Story of Jesse James* (riedizione).
Vergine nuda, La - v. *Monemvasia.*
Viale della canzone, Il.
X-21: Spionaggio atomico - v. *Master Spy.*
003 contro Intelligence Service - v. *Ring of Spies.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AGENTE 3 S 3, PASSAPORTO PER L'INFERNO — **r.** : Simon Sterling (alias Sergio Sollima) - **s.** e **sc.** : Sergio Sollima - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Carlo Carlini - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Mary Jo Lows - **mo.** : Jordan B. Matthews (Bruno Mattei) - **int.** : Giorgio Ardisson (Agente 3 S 3), Barbara Simons (Jasmine), George Rivière (prof. Steve Dickson), Seyna Seyn (Jackie Vein), Frank Andrews alias Franco Andrei (Bellamy), Dakar (Gutierrez), Leontine May (Fawzia), Beatrice Altariba (Elisa von Sloot), Joshua Marcos (Ahmed), Paco Sanz (Nobel), Fernando Sancho (col. Dolukin), Henri Cogan (Hans), Charles Kalinski (Salkoff), Liliane Fernany (Karina), Anthony Gradwell alias Antonio Gradoli (capitano Moran), Tom Felleghi (magg. Taylor), Steve Gordon (Bob), Jeff Cameron, Sal Borgese - **p.** : Cineproduzioni Associate / Producciones Cin. Balcazar / Les Films Copernic - **o.** : Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d.** : Filmar (regionale).

AGENTE 077 - MISSIONE BLOODY MARY — **r.** : Terence Hathaway (alias Sergio Grieco) - **s.** e **sc.** : Sandro Continenza, Marcello Coscia, Leonardo Martin - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Juan Julio Baena - **m.** : Angelo Francesco Lavagnino - **scg.** : Franco Lolli, Nedo Azzini - **int.** : Ken Clark (Dick), Helga Liné (Elsa), Philippe Hersent (Lester), Mitsouko (ballerina cinese), Umberto Raho (prof. Freeman), Susan Terry (Juanita), Antonio Gradoli, Andrea Scotti, Brand Lyonell, Peter Blades, Peter Bosch, Franca Polesello, Pulloa Coy, Mirko Ellis, Dario Michaelis, Erik Bianchi, Alfredo Mayo, Ignazio Leone, Tomas Blanco, John Fordan - **p.** : Fida Cinematografica / Epoca Film / Les Productions Jacques Roitfeld - **o.** : Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d.** : Fida (regionale).

ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (Agente Lemmy Caution : Missione Alphaville) — **r.**, **s.** e **sc.** : Jean-Luc Godard -

f. : Raoul Coutard - **m. :** Paul Misraki - **mo. :** Agnès Guillemot, Lila Lakshmanan - **int. :** Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (figlia di Von Braun), Howard Vernon (prof. Von Braun), Akim Tamiroff (Henry Dickson), Laszo Szabo - **p. :** Chaumiane Prod. / Filmstudio - **o. :** Francia-Italia, 1965 - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Dario Zanelli nel prossimo numero (Berlino).

AMANTI D'OLTRETOMBA — **r. :** Allan Grunewald (alias Mario Caiano) - **s.** e **sc. :** M. Caiano, Fabio De Agostini - **f. :** Enzo Barboni - **m. :** Ennio Morricone - **scg. :** Massimo Tavazzi - **mo. :** Renato Cinquini - **c. :** Mario Giorsi - **int. :** Barbara Steele (Muriel e Jenny), Lawrence Clift (dott. Dereck Joyce), Paul Muller (Stephen), Helga Liné (Solange), John Douglas alias Giuseppe Addobbati (il maggiordomo), Rik Battaglia (David) - **p. :** Carlo Caiano per la Produzione Cinematografica Emmeci - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** regionale.

AMANTI LATINI, Gli — **r. :** Mario Costa - **s. :** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, Ugo Liberatore - **sc. :** B. Corbucci, G. Grimaldi, Fulvio Gicca - **f. :** Alberto Fusi - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Arrigo Equini - **mo. :** Gianmaria Messeri - **I episodio : L'irreparabile** - **int. :** Aldo Puglisi, Jolanda Modio, Francesco Mulé, Elena Nicolai, Enzo Garinei, Carletto Sposito - **II episodio : La grande conquista** - **int. :** Toni Ucci, Vittorio Congia, Alice Brandet, Eva Gioia - **III episodio : Amore e morte** - **int. :** Totò, Mario Castellani, Annie Gorassini, Michele Malaspina, Angela Minervini - **IV episodio : Il telefono consolatore** - **int. :** Gisella Sofio, Aldo Giuffrè, Antonio De Teffé, Gara Grand, Nino Marchesi - **V episodio : Amanti latini** - **int. :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Taina Beryl, Nerio Bernardi - Compaiono inoltre nei vari episodi : Nando Angelini, Armando Bandini, Armando Curcio, Gina Rovere, Pietro Tordi, Betsy Bell - **p. :** Filmes Cinemat.-Euro Int. Film - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Euro.

AMBUSH AT CIMARRON PASS (L'urlo di guerra degli Apaches) — **r. :** Jodie Copelan - **s. :** Robert A. Reeds, Robert W. Woods - **sc. :** Richard G. Taylor, John K. Butler - **f.** (Regalscope) : John M. Nickolaus jr. - **m. :** Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg. :** John Mansbridge - **mo. :** Carl L. Pierson - **int. :** Scott Brady (serg. Matt Blake), Margie Dean (Teresa), Clint Eastwood (Keith Williams), Irving Bacon (Stanfield), Frank Gerstle (Sam Prescott), Dirk London (Johnny Willows), Baynes Barron (Corbin), William Vaughan, Ken Mayer, Keith Richards, John Damler, John Merrick - **p. :** Herbert E. Mendelson per la Regal Film - **o. :** U.S.A., 1957 - **d. :** regionale.

ANTIMIRACOLO, L' — **r., s.** e **sc. :** Elio Piccon - **f. :** E. Piccon - **commento :** Adriano Baracco - **voce dello speaker :** Riccardo Cucciolla - **m. :** Carlo Rustichelli - **mo. :** E. Piccon - **p. :** Franco Cristaldi per la Lux-Ultra-Vides. - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Interfilm.

Vedere giudizio di Claudio Bertieri nel prossimo numero (Venezia - Mostra del documentario).

ARIZONA RAIDERS (I pistoleri maledetti) — **r. :** William Witney - **s. :** Frank Gruber, Richard Schayer - **sc. :** Alex Gottlieb, Mary e Willard Willingham - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Jacques Marquette - **m. :** Richard La Shalle - **scg. :** Paul Sylos jr. - **mo. :** Richard Lasalle - **int. :** Audie Murphy (Clint), Michael Dante (Brady), Ben Cooper (Willie Martin), Buster Crabbe (capitano Andrews), Gloria Talbott (Martina), Ray Stricklyn (Danny Bonner), George Keymas (Montana), Fred Krone (Matt Edwards), Willard Willingham (Eddie), Red Morgan (Tex), Fred Graham (Quantrell) - **p. :** Grant Whytock per l'Admiral Pictures - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Columbia-Ceiad.

AVVENTURIERO DELLA TORTUGA, L' — **r. :** Luigi Capuano - **s. :** dal romanzo « Gli ultimi filibustieri » di Emilio Salgari - **sc. :** Arpad De Riso, Ottavio Poggi - **f.** (Scope, Eastamancolor) : Guglielmo Mancori - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Giorgio Giovannini - **c. :** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Rik Battaglia (Pedro Valverde), Guy Madison (governatore Don Alfonso de Montelimar), Inge Schöner (Soledad), Nadia Gray (Donna Rosita), Mino Doro (Ta-

sarios), Andrea Aureli, Aldo Bufi-Landi, Giulio Marchetti, Linda Sini - **p.** : Ottavio Poggi per la Liber Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Unidis (regionale).

BELLA GRINTA, Una — **r.** : Giuliano Montaldo - **s.** : Lucio Battistrada, Giuliano De Negri, Armando Crispino - **sc.** : L. Battistrada, G. Montaldo - **f.** : Erico Menczer - **m.** : Piero Umiliani - **mo.** : Attilio Vincioni - **int.** : Renato Salvatori, Norma Benguell, Antonio Segurini, Marina Malfatti, Dino Fontanesi, Raffaele Triggia, Iginio Marchesini, Gino Agostini, Enrico Rame - **p.** : Giuliano De Negri per la Ager Film-Clodio Cinematografica - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Cidif (regionale).

Vedere giudizio di Dario Zanelli nel prossimo numero (Berlino).

BELLO RECUERDO (Il figlio rapito) — **r.** : Antonio Del Amo - **s.** e **sc.** : Jaime Herranz - **f.** : Alfredo Fraile - **m.** : Manuel Parada - **scg.** : Sigfredo Burman - **mo.** : Petra de Nieva - **int.** : Joselito (Joselito), Libertad Lamarque (Lucy), Sara Garcia (Donna Sara), Roberto Camardiel (Ramon), Salvador Soler Mari, Antonio Gandia, Felix Fernandez, Tito Garvia, José Cerezo, Pilar Gomez Ferrer, Miguel Sanchez - **p.** : Cesareo Gonzales per la Suevia Films - **o.** : Spagna, 1961 - **d.** : M.G.M.

BESTIAIRE DE L'AMOUR, Le (L'amore tra gli animali) — **r.** : Gérald Calderon - **collab. r.** : Jean Rostand - **s.** e **sc.** : Jean-Claude Carrère - **comm.** : Bertrand Poirot - **f.** (Eastmancolor) : Jacques Duhamel - **m.** : Georges Delerue - **mo.** : G. Calderon - **p.** : Les Films de La Pléiade - **o.** : Francia, 1964 - **r.** : regionale. È abbinato un altro documentario, questa volta a cortometraggio, diretto sempre da G. Calderon : **Le grandi riserve africane.**

BLAK TORMENT, The (La morte nera) — **r.** : Robert Hartford-Davis - **s.** e **sc.** : Donald e Derek Ford - **f.** (Eastmancolor) : Peter Newbrook - **m.** : Robert Richards - **scg.** : Alan Harris - **mo.** : Alastair McIntyre - **int.** : John Turner (Sir Richard Fordyke), Heather Sears (Lady Elizabeth), Ann Lynn (Diane), Peter Arne (Seymour), Joseph Tomelty (Sir Giles), Raymond Huntley (col. Wentworth), Roger Croucher (garzone), Annette Whiteley (Mary), Norman Bird (Harris), Patrick Troughton (stalliere), Francis de Wolff (« Black John »), Derek Newark (cocchiere), Charles Houston (Jenkins), Edina Ronay (Lucy Judd), Cathy McDonald (Kate) - **p.** : Robert Hartford-Davis e Robert Sterne per la Compton / Tekli - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Gala (regionale).

BLAGUE DANS LE COIN (Agente 027 da Las Vegas in mutande) — **r.** : Maurice Labro - **s.** : da un romanzo di Carter Brown - **sc.** : Gérard Carlier, M. Labro, Charles Spaak - **f.** : Robert Lefèbvre - **m.** : Alain Goraguer - **scg.** : Maurice Colasson - **mo.** : Germaine Artus - **int.** : Fernandel (Al Burlington), Perrette Pradier (Dolly), Eliane d'Almeida, François Maistre, Jacques Monod, Billy Kearns, Roger Dutoit, Alain Nobis, Marc Michel, Cesar Torres, Eric Sinclair, Carl Studer, Anne-Marie Coffinet, Eugene Deckers, Michel-Pierre Davis - **p.** : Société Française de Cinématographie - **o.** : Francia, 1963 - **d.** : regionale.

BOUNTY KILLER, The (Dollari maledetti) — **r.** : Spencer Gordon Bennet - **s.** e **sc.** : R. Alexander, Leo Gordon - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Frederich E. West - **m.** : Ronald Stein - **scg.** : Harry Reif - **mo.** : Ronald Sinclair - **int.** : Dan Duryea (Willie Duggan), Rod Cameron (Johnny Liam), Audrey Dalton (Carol), Johnny Mack Brown (sceriffo Green), Richard Arlen (Ridgeway), Buster Crabbe (Mike Clayman), Fuzzy Knight (Lutero), Gilbert M. Anderson alias Broncho Billy (l'uomo nella « cantina »), Bob Steele (Red), Grady Sutton (il predicatore), Peter Duryea, Eddie Quillan, Emory Parnell, Norman Willis, Red Morgan, Daniel M. White, John Reach, Duane Amont, Michael Hinn, Dolores Domasin, Edmund Cobb, John Delanor, Dudley Ross, J. Stanford Jolley, Frank Lackteen, Tom Kennedy - **p.** : Alex Gordon e Marshall Schacker per la Embassy - **o.** : U.S.A., 1964-65 - **d.** : Euro Int.

BUFFALO BILL, L'EROE DEL FAR WEST — **r.** : John W. Fordson (alias Mario Costa) - **s.** : Nino Stresa - **sc.** : N. Stresa, Luciano Martino, Louis Agotay, -

f. (Techniscope, Technicolor) : Jack Dalmas [Massimo Dallamano] - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Arrigo Equini - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Gordon Scott (Buffalo Bill), Jan Hendriks (Monroe), Caterina Ribeiro (Raggio di Luna), Mario Brega (il « Grande » Sam), Mirko Ellis (Mano Gialla), Roldano Lupi (col. Peterson), Hans von Borsody (Capitano Hunter), Ingeborg Schöner (Mary), Piero Lulli, Fiodor Chaliapin jr., Hugo Harden [Ugo Sasso] - **p. :** Solly Bianco per la Filmes / Gloria Film / Films Corona - **o. :** Italia-Germania Occid.-Francia, 1964 - **d. :** Euro Int.

CAVALRY COMMAND (Cavalleria Commandos) — **r. :** Eddie F. Romero - **s.** e **sc. :** E. F. Romero - **f. :** Felipe Sacdalan - **m. :** Tito Aravelo, Ariston Aveline - **mo. :** L. S. Smith - **int. :** John Agar, Richard Arlen, Pancho Magalona, Alicia Vergel, Bill Phipps, Myron Healy, Cielito Legaspi, Eddie Infante, Boy Planas, Vic Diaz - **p. :** E F. Romero per la Parade Pictures - **o. :** U.S.A. - Filippine, 1963 - **d. :** regionale.

CHANCE ET L'AMOUR, La (L'amore e la chance) — **f. :** Alain Levent - **m. :** Antoine Duhamel - **mo. :** Armand Psenny - I episodio : **Le jeu de la chance (Il gioco e la fortuna)** - **r.** e **s. :** Bertrand Tavernier - **sc. :** B. Tavernier, Nicolas Vogel - **int. :** Michel Auclair (Lorrière), Bernard Blier (Camilly), Iran Eory (Sofia), Bob Morel (Bob), Gérard Tichy (Helmuth), Jack Leonard (Oligoric), C. F. Medard (l'uomo del maneggio), Antonello Campodifiori (Carlo) - II episodio : **Les fiancés de la chance (I fidanzati della fortuna)** - **r. s.** e **sc. :** Eric Schlumberger - **int. :** Stefania Sandrelli (Elena Feuillard), Jacques Perrin (Marco Bizet), Paulette Dubost (Amelia Bizet), Henri Rellys (il curato), Jeanne Fusier-Gir (la cliente del macellaio), Pierre Leproux (Charles Bizet), Marcel Pérès (Feuillard) - III episodio : **Lucky la chance (La fartuna si chiama Lucky)** - **r. s.** e **sc. :** Charles Bitsch - **int. :** Michel Piccoli (Filippo), Sophie Desmarets (signora Anders), Sofia Torkeli (Lucky), Raffaella Carrà (Lisa) - IV episodio : **La chance du guerrier (La fortuna del guerriero)** - **r. s.** e **sc. :** Claude Berri - **int. :** Francis Blanche (l'Aiutante), Hubert Deschamps (Deschamps), Roger Dumas (Jules), Claude Confortes (il caporale), Roger Trapp (Dupont), Henri Riandreys (Zapar), Pierre Fabre (Narditi), Volker Schoendorf (Aiutante tedesco) - Nel film compare anche, brevemente, Maurice Chevalier - **p. :** Rome-Paris Films e Productions Georges de Beauregard / Carmine Bologna e Franco Cancellieri per la R.O.T.O.R. Film - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Dino De Laurentiis Cinematografica.

CHILDREN OF THE DAMNED (La stirpe dei dannati) — **r. :** Anton M. Leader - **s.** e **sc. :** John Briley - **f. :** David Boulton - **m. :** Ron Goodwin - **e. s. :** Tom Howard - **scg. :** Elliot Scott - **mo. :** Ernest Walter - **int. :** Ian Hendry (dott. Tom Lewellin), Alan Badel (dott. David Neville), Barbara Ferris (Susan Elliot), Alfred Burke (Colin Webster), Sheila Allen (Diana Looran), Ralph Michael (ministro della Difesa), Martin Miller (prof. Gruber), Harold Goldblatt (Harib), Clive Powell (Paul), Lee Yoke - Moon (Mi ling), Roberta Rex (Nina), Gerald Delson (Aga), Mahdu Mathen (Raschid), Frank Summerscale (Mark), Patrick White (Davidson), Andre Mikhelson (ufficiale russo), Bessie Love (signora Robbin), Tom Bowman (gen. Miller), - **p. :** Ben Arbeid per la Lawrence P. Bachmann Production - M.G.M. - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** M.G.M.

COMPLEXE DE PHILÉMON, Le — Vedi **RELAX-TOI CHÉRIE.**

CORIOLANO, EROE SENZA PATRIA — **r. :** Giorgio Ferroni - **s. :** Remigio Del Grosso, da « Le vite parallele » di Plutarco e da « Coriolano » di Shakespeare - **sc. :** R. Del Grosso - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Arrigo Equini - **c. :** Elio Micheli - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Gordon Scott (Coriolano), Alberto Lupo (Sicinio), Lilla Brignone (Volumnia), Philippe Hersent console Cominio), Rosalba Neri (Virginia), Aldo Bufi Landi (Marco), Angela Minetvini (Livia), Pierre Cressoy (Tullio Aufidio, re dei Volsci), Gaetano Quartararo (console Tito Larcio), Nerio Bernardi (Nemenio), Valerio Tordi, Piero Pastore - **p. :** Bruno Turchetto per la Dorica Film / Comptoir Français du Film - **o. :** Italia-Francia, 1963-64 - **d. :** Euro.

DERNIER QUART D'HEURE, Le (L'ultimo quarto d'ora) — **r.:** Roger Saltel - **s.:** R. Saltel - **sc.:** R. Saltel, René Havard - **f.:** Claude Lecomte - **m.:** Steve Laurent e Dubois - **scg.:** Louis Aguettand - **mo.:** Suzanne de Troye - **int.:** Georges Rivière (ispettore Bard), Lucile Saint-Simon (Michèle), Dora Doll (portinaia), René Havard (Moret), Serge Sauvion, Yvon Saray, Françoise Lombard, Véronique Verlac, Joel Schmid, Vergez, Jean Luisson - **p.:** SO.CI.NO. - **o.:** Francia, 1961-62 - **d.:** regionale.

DEVIL DOLL (Il mostro e le vergini) — **r.:** Lindsay Shonteff - **s.:** Frederick E. Smith - **sc.:** George Barclay, Lance Z. Hargreaves - **f.:** Gerald Gibbs - **scg:** Stan Shields - **mo.:** Ernest Bullingham - **int.:** Bryant Halliday (Il grande Vorelli), William Sylvester (Mark English), Yvonne Romain (Marianne), Sandra Dorne (assistente di Vorelli), Karel Stepanek (dott. Heller), Francis De Wolff (dott. Kleisling), Nora Nicholson (zia Eva), Philip Ray (zio Walter), Alan Gifford (Bob Garrett), Pamela Law (amichetta di Garrett), Heidi Erich (Grace), Anthony Baird (soldato), Trixie Dallas (miss Penton), Margaret Durnell (la contessa), Ray Landor (ballerino di twist), Ella Tracey (Louisa), Guy Deghy (Hans), David Charlesworth (Hugo), Lorenza Coalville (Mercedes), Jackie Ramsden (nurse) - **p.:** Lindsay Shonteff per la Galaworld-film / Gordon Films - **o.:** Gran Bretagna - USA, 1963 - **d.:** regionale.

DOLLARO BUCATO, Un — **r.:** Kelvin Jackson Paget [Giorgio Ferroni] - **s.:** George Finley [Giorgio Stegani], G. Ferroni - **f.** (Totalscope Eastmancolor): Tony Dry (alias Antonio Sechi) - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Arrigo Equini - **c.:** Elio Micheli - **mo.:** Rosemary Ware - **int.:** Montgomery Wood (alias Giuliano Gemma), Evelyn Stewart (alias Ida Galli), Peter Cross (alias Pierre Cressoy), John McDouglas (alias Giuseppe Addobbati), Benny Reeves (alias Benito Stefanelli), Tor Altmayer (alias Tullio Altamura), Frank Farrel (alias Franco Fantasia), Andrea Scotti, Jean Martin, Max Dean, Frank Liston, Nicholas St. John, Peter Surtess, Benny Farber. Sono riconoscibili inoltre: Luigi Tosi e Alfredo Rizzo - **p.:** Fono Roma-Dorica - Explorer / Les Films Corona - **o.:** Italia-Francia, 1965 - **d.:** Euro.

DROLE DE PAROISSIEN, Un - DEO GRATIAS (Il cielo chiude un occhio) — **r.:** Jean-Pierre Mocky - **mo.:** Marguerite Renoir - **altri int.:** Jean Galland, Roger Legris - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Francesco Dorigo a pag. 51 e altri dati a pag. 62 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Festival di Berlino).

DUE SERGENTI DEL GENERALE CUSTER, I — **r.:** Giorgio Simonelli - **s.:** Marcello Ciorciolini - **sc.:** M. Ciorciolini, G. Simonelli, Amedeo Sollazzo - **f.** (Eastmancolor): Isidoro Goldberger - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Nedo Azzini, Ramiro Gomez - **c.:** N. Azzini - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Moira Orfei (Baby O'Connor), Margaret Lee (Betty Smith), Fernando Sancho (sergente), Michele Malaspina (colonnello sudista), Ernesto Calindri (generale Custer), Aroldo Tieri, Riccardo Garrone (i due «geni» di West Point), Franco Giacobini (Kociss), Nino Terzo (soldato Schultz), Juan Luis Galiardo, Dina Loy, Vittorio Duse, Rino Genovese, Nino Fuscagni, Gina Mascetti, Antonio Cuenca, Pasquale Borel - **p.:** Fida Cinematografica / Producciones Cin. Balcazar - **o.:** Italia-Spagna, 1965 - **d.:** Fida (regionale).

DVOE V STEPI (L'eroico traditore) — **r.:** Anatolij Efros - **d.:** Cineriz.

Vedere (con il titolo Due nella steppa*) giudizio di Leonardo Autera a pag. 36 e dati a pag. 43 del n. 10, ottobre 1964 (Festival di Porretta Terme).*

EVENING WITH THE ROYAL BALLET, An (Serata col Balletto Reale) — **r.:** Anthony Asquith e Anthony Havelock-Allan - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone e dati a pag. 54 del n. 4, aprile 1965 (Festival di Mar de Plata).

FEU À VOLONTÉ o **FAITES VOS JEUX, MESDAMES! (Il pugno proibito dell'agente Warner)** — **r.**: Marcel Ophüls - **s.**: Jacques Robert - **sc.**: J. Robert, M. Ophüls - **f.**: Jean Tournier - **m.**: Ward Swingle - **f. subacquea**: Alain Boisnard - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **r. sequenze azione**: Claudie Carliez - **int.**: Eddie Constantine (Mike Warner), Nelly Benedetti, Daniel Ceccaldi, Luis Davila, Laura Valenzuela, Jorge Rigaud, Alfredo Mayo, José Maria Prada - **p.**: Michel Safra e Serge Silberman per la Speva Films - Ciné Alliance / Hesperia Films - **o.**: Francia-Spagna, 1964 - **d.**: Variety.

FLIPPER'S NEW ADVENTURE (Flipper contro i pirati) — **r.**: Leon Benson - **s.**: Ivan Tors, basato sui personaggi creati da Ricou Browning e Jack Cowden - **sc.**: Art Arthur - **f.** (Metrocolor) : Lamar Boren - **m.**: Henry Varz - **canzoni**: Dunham e Henry Vars - **mo.**: Warren Adams e Charles Graft - **int.**: Luke Halpin (Sandy), Il delfino Flipper, Pamela Franklin (Penny), Helen Cherry (Julia), Tom Helmore (sir Halsey Hopewell), Francesca Annis (Gwen), Brian Kelly (Porter Ricks), Joe Higgins (L C. Porett), Lloyd Battista (Gil), Gordon Dilworth (capitano marittimo), Courtney Brown (forzato), William Cooley (secondo forzato), Dan Chandler (comandante guardia costiera), Ricou Browning (dott. Burton), Ric O'Feldman (veterinario), Robert Baldwin (altro veterinario) - **p.**: Ivan Tors, Ben Chapman, Ricou Browning per la M.G.M. - Ivan Tors Prod. - **o.**: U.S.A., 1964 - **d.**: M.G.M.

FRUHSTUCK IM DOPPELBETT (... e il letto continua a raccontare) - **r.**: Axel von Ambesser - **s.**: da un'idea di S. Fischer-Fabian - **sc.**: Ladislas Fodor **f.**: Richard Angst - **m.**: Friedrich Schröder - **scg.**: Hans Jürgen Kiebach, Ernst Schomer - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Liselotte Pulver, O. W. Fischer, Lex Barker, Ann Smyrner, Ruth Stephan, Edith Hancke, Loni Heuser - **p.**: Arthur Brauner per la C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1963 - **d.**: regionale.

GEHEIMNIS DES DREI DISCHUNKEN, Das (A-009, missione Hong Kong) - **r.**: Ernest Hofbauer - **s.**: da un romanzo di Georges Godefroy - **sc.**: Hans Karl Kubiak, W. P. Zibaso - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Werner M. Lenz - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Mex Mellin - **mo.**: Werner M. Lenz, Hella Faust, Eugenio Alabiso - **int.**: Stewart Granger, Rossana Schiaffino, Harald Juhnke, Paul Klinger, Margit Saad, Sieghardt Rupp, Horst Frank, Franco Fantasia, Paul Dahlke, Helga Sommerfeld, Suzanne Roquette, Chitra Retana - **p.**: Arca / Pea - **o. o.**: Germania Occid. - Italia, 1964-65 - **d.**: Pea (regionale.

GENTLEMANN DE COCODY, Le (Donne, mitra e diamanti) — **r.**: Christian-Jaque - **s.**: Claude Rank - **sc.**: C. Rank, Christian-Jaque, Jean Ferry, Jacques Emmanuel - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Jean Marais (Jean Luc Hervé de la Tommeraye), Liselotte Pulver (Baby), Philippe Clay (Renaud), Nancy Holloway (Nancy), Maria Grazia Buccella (Angelina), Jacques Morel (Rouffignac), Robert Dalban (Pépé), Gil Delamare - **p.**: Euro France Film - Gaumont International / Société Mediterranéenne de Film - **o.**: Francia-Italia, 1965 - **d.**: Paramount.

GIRL HAPPY (Pazzo per le donne) — **r.**: Boris Sagal - **s.** e **sc.**: Harvey Bullock, R.S. Allen - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Philip Lathrop - **m.**: George Stoll - **scg.**: George W. Davis, Addison Hehr - **mo.**: Rita Roland - **int.**: Elvis Presley (Rusty Welles), Shelley Fabares (Valerie), Harold J. Stone (Big Frank), Gary Crosby (Andy), Joby Baker (Wilbur), Nita Talbot (Sunny Daze), Mary Ann Mobley (Deena), Fabrizio Mioni (Romano), Jimmy Hawkins (Doc), Jackie Coogan (serg. Benson), Peter Brooks (Brentwood Von Durgenfeld), John Fielder (Penchill), Chris Noel (Betsy), Lyn Edgington (Laurie), Gale Gilmore (Nancy), Pamela Curran (Bobbie), Rusty Allen (Linda) - **p.**: Joe Pasternak per la Euterpe - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: M.G.M.

GIRL IN TROUBLE (Preda bionda) — **r.**: Lee Beale - **s.** e **sc.**: Anthony Naylor - **f.**: Leo J. Herbert - **m.**: Edwin Hubbard - **mo.**: Charles Floyd - **int.**:

Tammy Clark, Ray Menard, Martin Smith, Larry Johnson, Charles Murphy, Naomie Salatich, Foster Rouse, C.F. Counce, Marthe Cavanaugh - **p.** : L. Beale per la Cosmopolitan Pictures Corporation - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Metropolis.

HANGED MAN, The (All'ombra del ricatto) — **r.** : Donald Siegel - **s.** : da un romanzo di Dorothy B. Hughes - **sc.** : Jack Laird, Stanford Whitmore - **f.** (Technicolor) : Budd Thackery - **m.** : Stanley Wilson - **scg.** : John J. Lloyd - **mo.** : Richard Belding - **int.** : Robert Culp (Harry Pace), Edmond O'Brien (Arnold Seeger), Vera Miles (Lois Seeger), Norman Fell (Gaylord Greb), Gene Raymond (Whitey Devlin), Brenda Scott (Ceine), J. Carrol Naish (zio Picaud), Pat Buttram (Otis Honeywell), Edgar Bergen (impiegato hotel), Archie Moore (Xavier), Randy Boone (il ragazzo), il Quartetto di Stan Getz con Astrud Gilberto - **p.** : Ray Wagner per la Revue-Universal International - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Universal.

HIJO DE JESSE JAMES, El (Solo contro tutti) — **r.** : Antonio del Amo - **s.** : Pino Passalacqua - **sc.** : Marcello Fondato, P. Passalacqua - **f.** (Totalscope, Eastancolor) : Fausto Zuccoli e Alfredo Fraile - **m.** : Angelo F. Lavagnino - **mo.** : Enzo Alabiso - **int.** : Robert Hundar (Bill James), Mercedes Alonso, Adrian Hoben, Roberto Camardiel, Ralph Baldwyn (alias Raf Baldassarre), Joe Kamel, Luis Induni, José Jaspe, Tomas Torres, John Bartha, Fernando Sanchez-Polack, Adolfo Torrado, Robert Johnson jr. - **p.** : Apolo Films / P.E.A. Prod. - **o.** : Spagna-Italia, 1964-65 - **d.** : regionale.

HIS AND HERS (Scambiamoci le mogli) - **r.** : Brian Desmond-Hurst - **s.** e **sc.** : Stanley Mann, Jan e Mark Lowell - **f.** : Ted Scaife - **m.** : John Addison - **scg.** : Peter Proud - **mo.** : Max Benedict - **int.** : Terry-Thomas (Reggie Blake), Janette Scott (Fran Blake), Wilfrid Hyde-White (Charles Lunton), Nicole Maurey (Simone Rolfe), Joan Sims (Hortense), Kenneth Connor (Harold), Kenneth Williams (poliziotto), Meier Tzelniker (Felix McGregor), Colin Gordon (annunciatore TV), Joan Hickson (Phoebe), Oliver Reed (poeta), Francesca Annis (Wanda), Dorinda Stevens (Dora), Barbara Hicks (donna), Billy Lambert (bambino), Howard Green, William Roache, Fred Rawlings, Henry De Bray, David Webb, Marie Devereux - **p.** : Hal E. Chester e John D. Merriman per la Sabre - **o.** : Gran Bretagna, 1960 - **d.** : Italo-American Films (regionale).

I'LL TAKE SWEDEN (Lezioni d'amore alla svedese) — **r.** : Frederick De Cordova - **s.** : Nat Perrin - **sc.** : N. Perrin, Bob Fisher, Arthur Marx - *f.* (Technicolor) :Daniel L. Fapp - **m.** : Jimmy Haskell - **scg.** : Robert Peterson - **mo.** : Grant Whytock - **int.** : Bob Hope (Bob Holcomb), Tuesday Weld (JoJo Holcomb), Frankie Avalon (Kenny Klinger), Dina Merrill (Karin Grandstedt), Jeremy Slate Erik Carlson), Rosemarie Frankland (Marti), Walter Sande (Bjork), John Qualen (Olaf), Peter Bourne (Ingemar), Fay De Witt (Hilda), Alice Frost (Greta), Roy Roberts (capitano del battello), Maudie Prickett (zitella), Beverly Hills (Electra), Siv Marta Aberg (Inter), The Vulcanes - **p.** : Edward Small e Alex Gottlieb per la United Artists - Edward Small Production - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Dear - U.A.

INVINCIBILI TRE, Gli — **r.** : Gianfranco Parolini - **s.** : Lionello De Felice - **sc.** : L. De Felice, Arnaldo Marrosu, G. Parolini - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Francesco Izzarelli - **m.** : Francesco A. Lavagnino - **scg.** : Romano Berti Paxwell - **c.** : Mario Giorsi - **mo.** : Edmondo Lozzi - **int.** : Alan Steel (Ursus), Mimmo Palmara (Ursus il tiranno), Lisa Gastoni (Alina), Rosalba Neri (Demora), Carlo Tamberlani (re Ikos), Orchidea De Santis, Thomas King, Gianni Rizzo, Vincenzo Maggio, Giovanni Pazzafini, Enzo Doria, Arnaldo Dell'Acqua, Pino Mattei, Vassili Karamesinis - **p.** : Cine Italia Film / International Production Cinématographique de Teunis - **o.** : Italia-Tunisia, 1964 - **d.** : regionale.

I SAW WHAT YOU DID (Gli occhi degli altri) — **r.** : William Castle - **s.** : dal romanzo «giallo» di Ursula Curtiss «Out of the Dark» - **sc.** : William P. McGivern - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Joseph Gershenson - **scg.** : Walter Simonds - **mo.** : Eddie Bryant - **int.** : Joan Crawford (Amy), John Ireland (Steve Marak), Leif Erickson

(David Mannering), Pat Breslin (Ellie Mannering), Andi Garrett (Libby), Sharyl Locke (Tess), Sarah Lane (Kit Austin), John Archer (John Austin), Joyce Meadows (Judith), Douglas Evans (Tom Ward), Barbara Wilkins (Mary Ward), John Crowther - **p. :** W. Castle per la Castle Pictures-Universal-International - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Universal.

JOAQUIN MURRIETA (Murieta John) — **r. :** George Sherman - **s.** e **sc.** James O'Hanlon - **f.** (Eastmancolor) : Miguel F. Mila - **m. :** Antonio Perez Olea - **canzoni :** Francisco Michel - **scg. :** Enrique Alarcon - **mo. :** Alfonso Santacana - **int. :** Jeffrey Hunter (Joaquin Murrietá), Arthur Kennedy (capitano Love), Dina Lorys (Kate), Roberto Camardiel (« Tre Dita »), Pedro Osinaga (Claudio), Sara Lezana (Rosita), Bike Brondel, Francisco Braña, Fernando Villena, Gonzalo Esquiroz, Juan Cazalilla, Hector Quiroga, Pedro Barbero, Rufino Ingles - **p. :** Augusto Boué per la Pro-Artis Iberica - **o. :** Spagna, 1964 - **d. :** regionale.

JOHNNY WEST IL MANCINO — **r. :** Gianfranco Parolini - **s.** e **sc. :** G. Parolini, Giovanni Simonelli - **f.** (Eastmancolor) : Francesco Izzarelli - **m. :** Francesco Lavagnino - **mo. :** Edmondo Lozzi - **int. :** Dick Palmer [Mimmo Palmara] (Johnny West), Diana Garson (Ginger), Mike Anthony (Jefferson), Mara Cruz (Anne Rose), Roberto Camardiel (Dusty), Roger Delaporte (Don Trent), André Bollet (Brad McCoy), Bartha Barry (McIntire), Bob Felton (Jmmy Bryan) - **p. :** Cine Film / Atlantida / Comptoir Français du Film - **o. :** Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d. :** Titanus.

LANA, KÖNIGIN DER AMAZONEN, Die (La regina del Rio delle Amazzoni) — **r. :** Geza von Cziffra - **s. :** Ernst von Hasselbach - **sc. :** Enrico Anden - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Wolfgang Hannemann - **m. :** Herbert Trantow - **scg. :** Alexander Hovart - **mo. :** Wolfgang Wehrum, Margot Jahn, Liselotte Schumacher - **int. :** Catherina Von Schell (Lana), Michael Hinz (Mathias), Anthony Driffing (prof. van Vries), Christian Wolff (Peter avn Vries), Yara Lex, Dieter Eppler, Adalbert Simba, Haydée Pinto, Atila Joris - **p. :** Alfred Bittins per la Team Film M.B.H. / Atlantida - **o. :** Germania Occidentale - Brasile, 1964 - **d. :** Variety.

LETZTE MOHIKANER, Der / LA VENGANZA DEL MOHICANO (La valle delle ombre rosse) — **r. :** Harald Reinl - **s. :** dal romanzo « L'ultimo dei Mohicani » di James Fenimore Cooper - **sc. :** Joachim Bartsch - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Ernst Kalinke, Francisco Marin - **m. :** Peter Thomas - **scg. :** Juan Alberto - **c. :** Irms Pauli - **mo. :** Hermann Haller - **int. :** Joachim Fuchsberger (capitano Hayward), Dan Martin (Unkas, l'ultimo dei Mohicani), Ricardo Rodriquez (Magua), Anthony Steffens [Antonio De Teffé] (Occhio di Lince), Karin Dor, Carl Lange, Marie France, Kurt Grosskurth, Stelio Gandelli, Angel Aranda, Stanley Kent - **p. :** Alfons Carcasona per la Intenational Germania Film / P. C. Balcazar-Procusa / Cineproduzioni Associate - **o. :** Germania Occid. Spagna-Italia, 1964-65 - **d. :** Filmar.

LETZTE RITT NACH SANTA CRUZ, Der (La lunga strada della vendetta) — **r. :** Rolf Olsen - **s.** e **sc. :** Herbert Reinecker e Alex Berg - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Karl Löb - **m. :** Charly Niessen - **scg. :** Leo Metzenbauer - **c. :** Paul Seltenhammer - **mo. :** Karl Aulitzky - **int. :** Edmund Purdom (ex sceriffo Rex Kelly), Marianne Koch (Liz Kelly), Florian Kühne (il piccolo Steve Kelly), Mario Adorf (Pedro Ortiz), Marisa Mell (amante di Ortiz), Thomas Fritsch (Carlos), Klaus Kinsk (José), Walter Giller (Woody), Sieghart Rupp (Fernando), Edmund Hashim (sceriffo) - **p. :** Magnet Film / Wiener Stadthalle - **o. :** Germania Occid.-Austria, 1964 - **d. :** regionale.

LLANERO, El (Sfida selvaggia) — **r. :** Jesus Franco - **s. :** David Khune - **sc. :** Nicole David, Jesus Franco - **f.** (Superscope) : Emilio Foriscot - **m. :** Daniel J. White - **mo. :** Angel Serraño - **int. :** José Suarez (El Llanero), Silvia Sorente (Ines), Manuel Zarzo, Roberto Camardiel, Todd Martin, Georges Rollin, Roberto Font, Felix Defaucé, Marta Reves, Beny Deus, Alicia Altabella, Maria Vico - **p. :** S.A. Big 4 - **o. :** Spagna, 1963 - **d. :** regionale.

LOVE HAS MANY FACES (Strani amori) — **r. :** Alexander Singer - **s.** e **sc. :** Marguerite Roberts - **f.** (Technicolor) : Joseph Ruttenberg - **m. :** David Raksin - **scg. :** Alfred Sweeney - **mo. :** Alma Macrorie - **int. :** Lana Turner (Kit Jordon), Cliff Robertson (Pete Jordon), Hugh O'Brian (Hank Walker), Ruth Roman (Margot Eliot), Stefanie Powers (Carol Lambert), Virginia Grey (Irene Talbot), Ron Husmann (Chuck Austin), Enrique Lucero, Carlos Montalban, Jamie Bravo, Fannie Schiller, René Dupreyon - **p. :** Jerry Bresler per la Columbia - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Columbia-Ceiad.

LUNGHI CAPELLI DELLA MORTE, I — **r. :** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s. :** Julian Berry - **sc. :** Robert Bohr, A. Dawson - **f. :** Richard Therry (alias Riccardo Pallottini) - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** George Greenwood - **mo. :** Mario Serandrei - **int. :** Barbara Steele (Mary), Giorgio Ardisson (Kurt), Halina Zalewska (Lizabeth), Robert Rains (von Klage), Laureen Nuyen, Jean Raffertu, John Carey, Jeffrey Darcey - **p. :** Felice Testa-Gai per la Cinegai - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Unidis (regionale).

MAJORDOME, Le (Operazione maggiordomo) — **r. :** Jean Delannoy - **s. :** Jacques Robert - **sc. :** J. Robert, J. Delannoy - **dial. :** Henri Jeanson - **f. :** Christian Matras - **m. :** Paul Misraki - **scg. :** Paul Louis Boutié - **mo. :** Henri Taverna - **int. :** Paul Meurisse (Leopoldo), Geneviève Page (Agnès des Vallières), Noel Roquevert (De Royssac), Paul Hubschmid (dott. Vantoux), Micheline Luccioni (fidanzata di Leopoldo), Claude Sulvain, Lutz Gabor, Jacques Seiler - **p. :** Les Films Marceau-Cocinor-Ceres Film / Fair Film - **o. :** Francia-Italia, 1965 - **d. :** De Laurentiis Cinemat.

MASQUE OF THE RED DEATH, The (La maschera della morte rossa) — **r. :** Roger Corman - **s. :** da un racconto di Edgar Allan Poe - **sc. :** Charles Beaumont, R. Wright Campbell - **f.** (Pathé Color stampato in Technicolor) : Nicolas Roeg - **m. :** David Lee - **scg. :** Robert Jones - **e. s. :** George Blackwell - **cor. :** Jack Carter - **mo. :** Ann Chegwidden - **int. :** Vincent Price (principe Prospero), Hazel Court (Giuliana), Jane Asher (Francesca), David Weston (Gino), Patrick Magee (Alfredo), Skip Martin (il « Rospo »); Nigel Green (Ludovico), Julian Burton (Veronese), John Westbrook (l'uomo in rosso), Gay Brown (signora Escobar), Doreen Dawn (Anna Maria), Paul Whitsun-Jones (Scarlatti), Jean Lodge (moglie di Scarlatti), Verina Greenlaw (Esmeralda), Brian Hewlett (Lampredi), Harvey Hall, Robert Brown - **p. :** Roger Corman e George Willoughby per la Alta Vista - Anglo Amalgamated - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** regionale.

MASTER SPY (X-21 : Spionaggio atomico) — **r. :** Montgomery Tully - **s. :** dal racconto « They Also Serve » di Gerald Anstruther e Paul White - **sc. :** Maurice J. Wilson, M. Tully - **f. :** Geoffrey Faithfull - **m. :** Ken Thorne - **scg. :** Harry White - **mo. :** Eric Boyd Perkins - **int. :** Stephen Murray (Boris Turganev), June Thornburn (Leila), Alan Wheatley (Paul Skelton), John Carson (Richard Coman), John Brown (John Baxter), Jack Watson (capitano Foster), Ernest Clark (dott. Pembury), Peter Gilmore (Tom Masters), Marne Maitland (dott. Asafu), Ellen Pollock (dottoressa Morrell), Hugh Morton (sir Gilbert Saunders), Basil Dignam (Richard Horton), Victor Beaumont (Petrov), Derek Francis (ispettore di polizia), Hamilton Dyce (addetto controllo aereo) - **p. :** Maurice J. Wilson per l'Eternal - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** regionale.

MONEMVASIA (La vergine nuda) — **r. :** Georges Saris - **s.** e **sc. :** Saris - **f. :** Demos Sachelariu, Dino Cadjuridis - **m. :** Nicos Mamagakis - **mo. :** Dino Cadjuridis - **int. :** Elena Manou, Alkis Yannakas, Johan Star, Nick Staki, Alessandra Ladicos (Miss Grecia), Despo Diamant, Mino Argyrak - **p. :** Athena Film - **o. :** Grecia, 1964 - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 79 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia-Film fuori Mostra).

OKLAHOMA TERRITORY (Rivolta indiana nel West) — **r. :** Edward L. Cahn - **s.** e **sc. :** Orville H. Hampton - **f. :** Walter Strenge - **m. :** Albert Glasser - **scg. :** Bill Glasgow - **mo. :** Grant Whytock - **int. :** Bill Williams (Temple Houston), Gloria Talbott (Ruth), Ted De Corsia (Corno di Buffalo), Grant Richards (Bigelow), Walter Sande (Rosslyn), Grandon Rhodes (Blackwell), Walter Baldwin (Ward Harlan), John Cliff (Larkin), X. Brandes (Nuvola che corre) - **p. :** Robert E. Kent per la Premium Pictures Production - **o. :** U.S.A., 1959 - **d. :** regionale.

ONNA ONNA ONNA MONOGATARI (Lemeravigliose donne del Giappone fantastico) — **r. :** Tetsuji Takechi - **s.** e **sc. :** Tatsuji Tsuta - **f.** (Grandscope, Eastmancolor) : Kazutoshi Akutagawa - **m.** (per l'ediz. italiana) : Marcello Gigante - **voce commento :** Riccardo Cucciolla - **p. :** Hiroshige Sano per la Sano Art Production - **o. :** Giappone, 1964 - **d. :** Eridiania (regionale).

OPERACION ESTAMBUL (Colpo grosso a Galata Bridge) — **r. :** Antonio Isasi Isasmendi - **s.** e **sc. :** Giovanni Simonelli, Luis Comeron, A. Isasi Isasmendi, Jorge Illa - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Juan Gelpi - **m. :** Georges Gervarentz - **scg. :** Juan Alberto - **mo. :** Juan Palleja - **int. :** Horst Buchholz, Sylva Koscina, Mario Adorf, Perette Pradier, Gustavo Re, Klaus Kinski, Alvaro de Luna, Christine Mercier (alias Christiane Maybach), Henri Cogan, Gérard Tichy, Agustin Gonazales, Umberto Raho, Algel Picazo, Jorge Rigaud, Luis Induñi, Rocha - **p. :** Isasi Isasmendi Prod. / C.C. Mondiale / E.D.I.C. - **o. :** Spagna-Italia-Francia, 1964 - **d. :** Atlantis.

PATATE (L'amico di famiglia) — **r. :** Robert Thomas - **s. :** dalla commedia di Marcel Achard - **sc. :** R. Thomas - **f.** (Dyaliscope) : Robert Lefèbvre - **m. :** Raymond Le Sénéchal - **scg. :** Max Douy - **mo. :** Henri Taverna - **int. :** Jean Marais (Noël Carradine), Danielle Darrieux (Edith), Pierre Dux (Léon detto Patate), Anne Vernon (Véronique), Sylvie Vartan (Alexa), Mike Marshall (Jean François), Laurence Badie, Daniel Ceccaldi, François Charet, Hubert Deschamps, Jacques Jouanneau, Jane Marken, Noël Roquevert, Henri Virlojeux - **p. :** André Hakim per la Belstar Productions - Les Films du Siècle / Ultra Film - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Dear-Fox.

PEAU DOUCE, La (La calda amante) — **r. :** François Truffaut - **altri int. :** Paule Emanuelle, Jean Lanier, Laurence Badie, Sabine Haudepin - **d. :** Fida (regionale).

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 37 e altri dati a pag. 67 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

PETIT GARÇON DE L'ASCENSEUR, Le (Ascensore di lusso) — **r. :** Pierre Granier-Deferre - **s. :** dal romanzo di Paul Vialar - **sc. :** P. Granier-Deferre, Daniel Boulanger - **dial. :** Louise de Vilmorin - **f. :** Nicolas Hayer - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Jacques Saulnier - **mo. :** Jean Ravel - **int. :** Alan Dekock (Jules), Mireille Nègre (Mireille), Louis Seigner (Anselmo il portiere), Marcel Dalio (Antonio), Jean Solar (McFarsen), Michel Etcheverry, Lucien Nat, Michel Van Hoecke, Michel de Ré, Jany Clair, Jacques Monod, Mademoiselle Luppi, René Bourbon, Paul Mersey, Robert Pizani, Jean Lanier, Daniel Boulanger, Dominique Rozan, Robert Porte - **p. :** Les Films Pomereu - S.N.C. - Iéna Productions - **o. :** Francia, 1961-62 - **d. :** Dear-Fox.

PHANTOM VON SOHO, Das (Il fantasma di Soho) — **r. :** Franz Joseph Gottlieb - **s. :** dal romanzo « Murder by Proxy » di Bryan Edgar Wallace - **sc. :** Ladislas Fodor - **f.** (Ultrascope) : Richard Angst - **m. :** Martin Böttcher - **scg. :** Nans Jürgen Kiebach, Ernst Schomer - **mo. :** Walter Wischniewsky - **c. :** Trude Ulrich - **int. :** Dieter Borsche (ispettore-capo di Scotland Yard), Barbara Rütting (la scrittrice di gialli), Hans Söhnker (Capo di Scotland Yard), Peter Vogel (sergente di polizia), Elisabeth Flickenschildt (proprietaria del Night-Club), Helga Sommerfeld (la fotografa), Werner Peters (assistente della proprietaria del Night), Hans Nielsen, Otto Waldis, Stanislav Ledinek, Hans M. Hamacher, Emil Feldmar, Harald Sawade - **p. :** Arthur Brauner per la C.C.C. - **o. :** Germania Occid., 1963 - **d. :** Columbia-Ceiad.

PIOMBO E LA CARNE, Il / EL SENDERO DEL ODIO — **r. :** Fred Wilson [Marino Girolami] - **s.** e **sc. :** Gino De Santis, M. Girolami - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Mario Fioretti e Manuel Serenguez - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Saverio D'Eugenio - **mo. :** Enzo Girolami - **int. :** Rod Cameron (Masters), Patricia Viterbo (Mabel Masters), Dan Harrison (Chator), Thomas Moore [Enio Girolami] (Sam), Manolo Zarzo (Nelson), Alfredo Mayo (Losky), Carol Brown (alias Bruno Carotenuto), Julio Peña, Piero Lulli, Tota Alba - **p. :** Marco Film / Hesperia Film / Cineurop - **o. :** Italia-Spagna-Francia, 1964 - **d. :** Panta (regionale).

QUICK BEFORE IT MELTS (Ragazze sotto zero) — **r. :** Delbert Mann.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

RELAXE-TOI CHÉRIE o LE COMPLEXE DE PHILÉMON (Ho una moglie pazza, pazza, pazza) — **r. :** Jean Boyer - **s. :** dalla « pièce » « Le complexe de Philémon » di Jean-Bernard Luc - **sc. :** J.-B. Luc, J. Boyer - **f. :** Robert Lefèbvre - **m. :** Guy Magenta - **scg. :** Robert Giordani - **mo. :** Jacqueline Brachet - **int. :** Fernandel (François Faustin), Sandra Milo (Hélène Faustin), Jean-Pierre Marielle (psicanalista), Yvonne Clech (Lucienne), Jean Lefèbvre (Blaise), Maurice Chevit (Hubert), Pascale Roberts (Cécile), Jacqueline Jefford (signorina Pelusco), Sonia Silevr, Hella Pétri, Liliane Gaudet, Nicole Guedel - **p. :** Hélène Dassonville per Les Films Corona-Cérès Films / Zebra Films - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Cineriz.

REQUIEM FOR A GUNFIGHTER (Requiem per un pistolero) — **r. :** Spencer Gordon Bennet - **s. :** Evans W. Cornell e Guy Tedesco - **sc. :** R. Alexander - **f. :** (Techniscope, Technicolor) : Frederick E. West - **m. :** Ronald Stein - **scg. :** Harry Reif - **mo. :** Ronald Sinclair - **int. :** Rod Cameron, Stephen McNally, Mike Mazurki, Olive Sturges, Tim McCoy, Johnny Mack Brown, Bob Steele, Lane Chandler, Raymond Hatton - **p. :** Alex Gordon per la Embassy - **o. :** U.S.A., 1964-65 - **d. :** Euro Int.

RING OF SPIES (003 contro Intelligence Service) — **r. :** Robert Tronson - **s.** e **sc. :** Frank Launder, Peter Barnes - **f. :** Arthur Lavis - **scg. :** Norman Arnold - **mo. :** Thelma Connell - **int. :** Bernard Lee (Henry Houghton), William Sylvester (Gordon Lonsdale), Margaret Tyzack (Elizabeth Gee), David Kossoff (Peter Kroger), Nancy Nevinson (Helen Kroger), Thorley Walters (comandante Winters), Gillian Lewis (Marjorie Shaw), Brian Nissen (ten. Downes), Newton Blick (Meadows), Philip Latham (capitano Ray), Howard Pays (Garton), Cyril Chamberlain (Anderson), Justine Lord (Christina), Richard Marner (col. Monat), Norma Foster (Ella), Anita West (Tilly), Patrick Barr (capitano Warner), Edwin Apps (Blake), Derek Francis (capo Croft), Hector Ross (Woods), Margaret Ward (Muriel), Garry Marsh, Basil Dignam - **p. :** Leslie Gilliat per la British Lion - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Cineriz.

RIVOLUZIONE A CUBA — **r. :** Luciano Malaspina.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 40 e dati a pag. 44 del n. 10, ottobre 1964 (Festival di Porretta Terme).

RUFIAN, El (La legge del ricatto) — **r. :** Daniel Tinayre - **s.** e **sc.** Enrique Albrit - **f. :** Antonio Merayo - **m. :** Lucio Milena - **scg. :** Gori Muñoz - **mo. :** José Gavate - **int. :** Carlos Estrada (Hector), Ines Moreno (Madame Florelle), Egle Martin, Oscar Rovito, Nathan Pinzon, Daniel de Alvarado, Floren Delbene, Homero Carpena, Anibal Pardeiro, Aida Luz, Flora De Leo - **p. :** Arnaldo Brugallo per l'Argentina Sono Film - Madeleine Films / C.A.PA.C. - **o. :** Argentina-Francia, 1960-61 - **d. :** regionale.

SANDERS OF THE RIVER / TODESTROMMELN AM GROSSEN FLUSS (Tamburi sul grande fiume) — **r. :** Lawrence Huntington - **s. :** dal romanzo omonimo di Edgar Wallace - **sc. :** Harry Alan Towers con la collab. di Nicholas Roeg, Kevin Kavanagh, L. Huntington - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Bob Huke - **mo. :**

Alan Morrison - **int. :** Richard Todd (ispettore Sanders), Walter Rilla (dott. Schneider), Albert Lieven (assistente del dott. Schneider), Marianne Koch (dottoressa), Vivi Bach (l'infermiera Marlene), Jeremy Lloyd (assistente di Sanders), Robert Arden, Bill Brewer - **p. :** Towers of London - **o. :** Gran Bretagna-Germania Occid., 1963 - **d. :** regionale [« remake » dal film omon. (in Italia: *Bozambo*) di A. Korda].

SANTA FE STAMPEDE - WYOMING OUTLAW (Il grande sperone) — SANTA FE STAMPEDE — **r. :** George Sherman - **s. :** Luci Ward basato sui personaggi creati da William Colt MacDonald - **sc. :** Luci Ward, Betty Burbridge - **f. :** Reggie Lanning - **m. :** William Lava (per l'ediz. italiana Carmine Rizzo) - **mo. :** Tony Martinelli - **int. :** John Wayne, Ray Corrigan, Max Terhune, June Martel, William Farnum, Leroy Mason, Martin Spellman, Gene Hall, Walter, Wills, Ferris Taylor, Tom London, Dick Rush, James F. Cassidy - **p. :** Herbert Yates e William Berkeper la Republic - **o. :** U.S.A., 1938 - **WYOMING OUTLAW** — **r. :** George Sherman - **s. :** Jack Natteford basato sui personaggi creati da William Colt MacDonald - **sc. :** Betty Burbridge, Jack Natteford - **f. :** Reggie Lanning - **m. :** William Lava - per l'ediz. italiana Carmine Rizzo - **mo. :** Tony Martinelli - **int. :** John Wayne, Ray Corrigan, Raymond Hatton, Donald Barry, Adele Pearce, Leroy Mason, Charles Middleton, Katherine Kenworthy, Elmo Lincoln, Jack Ingram, David Sharpe, Jack Kennedy, Yakima Canutt - **p. :** Herbert Yates e William Berke per la Republic - **o. :** U.S.A., 1939 - **d. :** regionale.

SARG AUS HONGKONG, Ein (Hong Kong, portofranco per una bara) — **r. :** Manfred R. Köhler - **s. :** dal romanzo « A Coffin from Hongkong » (trad. it. : « Una bara da Hong Kong ») di James Hadley Chase - **sc. :** M.R. Köhler - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Klaus von Rautenfeld - **scg. :** Nino Borghi - **mo. :** Walter Boos - **int. :** Heinz Drache, Elga Andersen, Sabina Sesselmann, Ralf Wolter, Willy Birgel, Pierre Richard, Greta Ann Chi, Michael Bullmer, Angela Yu Chen, Kurt Beck, Monika John, Henri Cogan, Kim Ray, Suzy May Wong, Angela Rho - **p. :** Rapid-Urania / Les Films Jacques Leitienne - **o. :** Germania Occid.-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

SCHWUR DES SOLDATEN POOLEY, Der / THE STORY OF PRIVATE POOLEY (Normandia anno '43) — **r. :** Kurt Jung-Alsen - **s. :** dal romanzo « The Vengeance of Private Pooley » di Cyril Jolly - **sc. :** K. Jung-Alsen - **adatt. :** Franz Fühmann - **f. :** Rolf Sohre - **m. :** André Asriel - **scg. :** Arthur Günther - **mo. :** Anneliese Hinze-Sokoloff - **int. :** Garfield Morgan (soldato Albert Pooley), John Rees (Bill Carter), Cecile Chevreau (madame Creton), Ferdy Mayne (uff. del servizio segreto), Alfred Muller, Jennifer Wilson, Charles Houston, Ronald Leigh-Hunt, Andrew Ray - **p. :** Werner Dau per la Deutsche Fernsehfunk, Berlin / Contemporary - **o. :** Germania Orientale-Gran Bretagna, 1962 - **d. :** regionale.

SETTE CONTRO LA MORTE / 90 NACHTE UND EIN TAG — **r. :** Edgar G. Ulmer - **s. :** dal romanzo di Leon Uris - **sc. :** Michael Pertwee, Jack Davies, Alberto Bevilacqua - **revis. dial. :** Mino Roli - **rev. dial. ediz. americana :** Dalton Trumbo - **f. :** Gabor Pogany - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Lamberto Giovagnoli - **e. s. :** Joseph Natanson - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Rosanna Schiaffino (Anna), Nino Castelnuovo (Mario), Brian Aherne (generale inglese), John Saxon (Joe Cramer), Larry Hagman (capitano Wilson), Hans von Borsody (Hans), Peter Marshall (Peter), Alfredo Varelli, Renato Terra, Miriam Corio, Joachim Hansen - **p. :** Cine Doris / Zeljco Kunkera per la Neubach / Martin-Melcher International - **o. :** Italia-Germania Occid.-U.S.A., 1964 - **d. :** regionale.

SETTE VIPERE, Le — **r. :** Renato Polselli - **s. :** Vincenzo Cascino - **sc. :** V. Cascino, R. Polselli, Milo Panaro - **f. :** Ajace Parolin - **m. :** Felice Di Stefano - **scg. :** Demofilo Fidani - **c. :** Francesca Saitto - **mo. :** Enzo Alabiso - **int. :** Lisa Gastoni (Erika), Vincenzo Cascino (Lorenzo), Susanna Campos, Alicia Marquez, Gloria Paul, Umberto D'Orsi, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Alberto Bonucci, Valeria Fabrizi, Solvi Stubing, Annie Gorassini, Alfredo Rizzo, Aroldo Tieri, Nicole Tessier, Marilù Asaro, Gianfranco Federici, Carla Calò, Antonio Devi, Vincenzo Sartini, Antonio Marques - **p. :** V. Cascino per l'Accadia Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

SON OF A GUNFIGHTER / EL HIJO DEL PISTOLERO (Mezzo dollaro d'argento) — **r.:** Paul Landres - **s. e sc.:** Clarke Reynolds - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Manuel Berenguer - **m.:** Robert Mellin - **arrang. m.:** Frank Barber - **scg.:** Julio Molina **mo.:** Sherman Rose - **int.:** Russ Tamblyn (Johnny), Kieron Moore (Fenton), James Philbrook (James Ketchum), Fernando Rey (Don Fortuña), Maria Granada (Pilar), Aldo Sambrell (Morales), Antonio Casas (Pecos), Barto Barri (Esteban), Ralph Browne (sceriffo), Andy Anza (Fuentes), Fernando Hilbeck (Joaquin), Hector Quiroga (scorta alla diligenza), Carmen Tarrazo (Maria), Maria José Collado (Sarita), Julio Perez Tabernero - **p.:** Lester Welch e Zam X. Abarbanel, Gregorio Sacristan per la Lester Welch Production Inc. / Zurbano Films - **o.:** U.S.A. - Spagna, 1964 - **d.:** M.G.M.

SPADA PER L'IMPERO, Una — **r.:** Sergio Grieco - **s.** e **sc.:** Fulvio Tului - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Romolo Garroni - **m.:** Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg.:** Danilo Zanetti - **c.:** Angiolina Menichelli - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Lang Jeffries, José Greci, Enzo Tarascio, Renato Rossini, Mila Stanic, Angela Angelucci, Giuseppe Addobbati, Ignazio Leone, Adriano Micantoni, Edgardo Siroli, Antonio Devi, Mario Ghignone, Fedele Gentile, Paola De Mario, Pasquale Basile, Piero Pastore, Mimmo Maggio, Giulio C. Tomei - **p.:** Giorgio Marzelli per la Assia International Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

SPORCA FACCENDA, Una — **r.** e **s.:** Roberto Mauri - **int.:** Tony Tabor, Nino Castelnuovo, Gina Rovere, Gianni Medici - **p.:** Itco Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

STRADA PER FORT ALAMO, La — **r.:** John Old [Mario Bava] - **s.:** Lorenzo Gicca Palli - **sc.:** L. Gicca Palli, Franco Prosperi, Livio Contardi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Ubaldo Terzano - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Demofilo Fidani - **c.:** Mila Vitelli - **mo.:** Mario Serandrei - **int.:** Ken Clark, Jany Clair, Michel Lemoine, Andreina Paul, Kirk Bert, Antonio Gradoli, Dean Ardow - **p.:** Achille Piazzi per la Piazzi Prod. Cinemat. - Protor Film / Comptoir Film Française Prod. - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** regionale.

STRANIERO A SACRAMENTO, Uno — **r.:** Serge Bergon (alias Sergio Bergonzelli) - **s.:** dal romanzo « Ti ucciderò » di J. Murphy - **sc.:** Adalberto Albertini e S. Bergonzelli - **f.** (Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.:** Felice Di Stefano - **scg.:** Sergio Del Grande - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Mickey Hargitay (Mike Jordan), Barbara Frey (Rona Barnett), Gabriella Giorgelli (Lisa), James Hill [Giulio Marchetti] (lo sceriffo), Flo Silver (la rossa), Gya Sandra, Steve Saint Clay, Johnny Jordan, Luky Bennet [Luciano Benetti], Julian Marc, Frank Golard, Ariel Brown - **p.:** Films d'Equipe - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

STREGONI IN TIGHT (Africa d'oggi) — **r. s.** e **sc.:** Marino Marzano - **voce comm.:** Enrico Maria Salerno - **f.** (Eastmancolor): Cesare Allione - **coord. m.:** Anton Giulio Perugini su temi di musiche originali africane - **mo.:** Mario Morra - **int.:** Emily Rorobi (Miss Lages 1964) ed altri attori indigeni non professionisti - **p.:** Antonio La Rocca Galante per la B.M.C. - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

SWORD OF ALI BABA, The (La spada di Alì Babà) — **r.:** Virgil Vogel - **s.** e **sc.:** Edmund Hartman, Oscar Brodney - **f.** (Technicolor): William Margulies - **m.:** Frank Skinner - **scg.:** Alexander Golitzen - **mo.:** Jean Palmer - **int.:** Peter Mann (Alì Babà), Jocelyn Lane (Amara), Peter Whitney (Abou), Gavin McLeod (Hulagu khan), Frank Puglia (principe Cassin), Greg Morris (Jusuf), Frank De Kova (Babà), Frank McGrath (Califfo Hassen), Irene Tsu - **p.:** Howard Christie per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1964-65 - **d.:** Universal.

TARANTOS, Los (Con odio e con amore) — **r.:** Francisco Rovira Beleta - **s.:** dal lavoro teatrale « Historia de los Tarantos » di Alfredo Mañas - **sc.:** F. Rovira

Beleta - **f.** (Eastmancolor) : Massimo Dallamano - **m.** : Emilio Pujol, Fernando G. Morcillo, José Sola, Andrés Batista - **scg.** : Juan Alberto Soler - **mo.** : Emilio Rodriguez - **int.** : Sarita Lezana (Juana), Daniel Martin (Rafael), Carmen Amaya (Angustias), Antonio Prieto (Rosendo), Margarita Lozano (Isabel), Carlos Villafranca (Salvador), Antonio Singla (Sole), Aurelio Galan « El Estampio » (Jero), Antonio Gades (Mojigondo), José Manuel Martin (Curro), Antonio Escudero (Juan), Antonio Lavilla (Sancho), Francisco Batista (Oicao II), Antonio Batista (Anselmo), Manuel Guisa (Amico dei Picao), Maria Bautista (fidanzata), Amapola Garcia, Rosario Ortiz - **p.** : Tecisa - **o.** : Spagna, 1963 - **d.** : Unidis (regionale).

THOSE CALLOWAYS (I cacciatori del Lago d'Argento) — **r.** : Norman Tokar - **s.** : da « Swiftwater » di Paul Annixter - **sc.** : Louis Pelletier - **f.** (Technicolor) : Edward Colman - **f. animali** : Lloyd Beebe, William R. Koehler - **m.** : Max Steiner - **scg.** : Carrol Clark, John B. Mansbridge - **mo.** : Grant K. Smith - **int.** : Brian Keith (Cam Calloway), Vera Miles (Liddy Calloway), Brandon De Wilde (Bucky Calloway), Walter Brennan (Alf Simes), Ed Wynn (Ed Parker), Linda Evans (Bridie Mellot), Philip Abbott (Dell Fraser), John Larkin (Jim Mellot), Parley Baer (Doane Shattuck), Frank De Kova (Nigosh), Roy Roberts (E. J. Fletcher), John Qualen (Ernie Evans), Tom Skerritt (Whit Turner), Paul Hartman (Charley Evans), Russell Collins (Nat Perkins), John Davis Chandler (Ollie Gibbons), Chet Stratton (Phil Petrie), Renee Godfrey (Sarah Mellot) - **p.** : Walt Disney e Winston Hibler per la Walt Disney Prod. - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Rank.

TODESTROMMELN AM GROSSEN FLUSS - Vedi **SANDERS OF THE RIVER.**

TO KATHARMA (La donna che voleva amare) — **r.** : Koastas Andritsos - **f.** : Nick Milas - **int.** : Georges Foundas, Maro Kondou, Stefanos Stratigos - **p.** : Phoenix Film - **o.** : Grecia, 1964 - **d.** : regionale.

TRE SERGENTI DEL BENGALA, I - **r.** : Humphrey Humbert [Umberto Lenzi] - **s.** : U. Lenzi - **sc.** : Fulvio Gicca, Victor Catena - **f.** (Techniscope, Techniscope): Federico Larraya, Angelo Lotti - **m.** : Giovanni Fusco - **scg.** : Arrigo Equini - **mo.** : Jolanda Benevenuti - **int.** : Richard Harrison (Frankie Ross), Hugo Arden [Ugo Sasso] (Burt Wallace), Nick Anderson [Nazzareno Zamperla] (John Foster), Wandisa Guida (Mary Stark), Andrea Bosic (il colonnello Mac Donald Lee), Luz Marquez (Helen), Aldo Sambrelli (Sikidama), José Uria, Marco Tulli - **p.** : Solly V. Bianco per la Filmes - Fono Roma / Olympic Producciones Cinematograficas - **o.** : Italia-Spagna, 1964 - **d.** : Euro.

TRUTH ABOUT SPRING, The (Crociera imprevista) — **r.** : Richard Thorpe - **s.** : Vere Stacpoole - **sc.** : James Lee Barrett - **f.** (Technicolor) : Ted Scaife - **m.** : Robert Farnon - **scg.** : Gil Parando - **mo.** : Thomas Stanford - **int.** : John Mills (Tommy Tyler), Hayley Mills (Spring Tyler), James MacArthur (William Ashton), Lionel Jeffries (Cark), Harry Andrews (Sellers), Niall McGinnis (Cleary), Lionel Murton (Simmons), David Tomlinson (Skelton) - **p.** : Alan Brown per la Quota Rentals Ldt. - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Universal.

TWO ON A GUILLOTINE (Il boia è di scena) — **r.** : William Conrad - **s.** : Henry Slesar - **sc.** : H. Slesar, John Kneubuhl - **f.** (Panavision) : Sam Leavitt - **m.** : Max Steiner - **scg.** : Arthur Loel - **mo.** : William Ziegler - **int.** : Connie Stevens (Melinda Duquesne / Carla Duquesne), Dean Jones (Val Henderson), Cesar Romero (« Duke » Duquesne), Virginia Gregg (Dolly Bast), Parley Baer (« Buzz » Sheridan), Connie Gilchrist, John Hoyt, Russell Thorson - **p.** : W. Conrad per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1964-65 - **d.** : Warner Bros.

UN SICHTBARE, Der (La vendetta dell'uomo invisibile) — **r.** : Raphael Nussbaum - **s.** e **sc.** : Vladimir Semitjov - **f.**: Michael Marszalek - **m.**: Jean Thome - **scg.** : Nino Borghi, Hans Pump - **mo.** : Herta Chana - **c.** : Gerdago - **int.** : Hannes Schmidhauser, Hans von Borsody, Ivan Desny, Ellen Schwiers, Herbert Stass, Ilse

Steppat, Harry Fuss, Christiane Nielsen, Erwin Strahl, Charles Regnier, Ema Damia, Jean Thome, Herbert Fux, Raoul Retzer, Heinrich Gretler, Egon Beschka, Josef Menschik - **p.** : Leo Höger per la Interfilm di Vienna / Aero Film di Berlino - **o.** : Austria-Germania Occid., 1963 - **d.** : regionale.

UP FROM THE BEACH (Il giorno dopo) — **r.** : Robert Parrish - **s.** : dal romanzo « Epitaffio per un nemico » di George Barr - **sc.** : Howard Clewes - **dialoghi aggiunti** : Stanley Mann, Claude Brulé - **f.** (Cinemascope) : Walter Wottitz - **m.** : Edgar Cosma - **scg.** : Willy Holt - **mo.** : Samuel E. Beetley - **int.** : Cliff Robertson (serg. Edward Baxter), Red Buttons (soldato Harry Potenza), Irina Demick (Lili Rolland), Marius Goring (maggiore tedesco), Broderick Crawford (maggiore polizia militare USA), James Robertson Justice (Capo spiaggia inglese), Slim Pickens (colonnello artiglieria USA), Françoise Rosay (nonna di Lili), Fernand Ledoux (il bottaio), Georges Chamarat (il sindaco), Raymond Bussières, Louise Chevalier, Germaine Delbat, Paula Dehelly, Raoul Marco, Gabriel Gobin, Charles Adet, Pierre Moncorbier, Nicole Chollet, Charlotte Eizlini, Pierval, Renée Gardes, Paul Maxwell, Ken Wayne, Brian Davies, Robert Hoffman, Henri Kuhn, Michael Munzer, Jean Claude Bercq, Bibi Morat, Frawley Becher, Ray Stephens, Jo Warfield, Rod Calvert, Alexandre Grecq, Tracy Wynn, Bill Kearns, Thomas Farnsworth - **p.** : Christian Ferry per la Panoramic Production - **o.** : U.S.A., 1964-65 - **d.** : Dar-Fox.

VAMPIRE DE DUSSELDORF, Le (La belva di Dusseldorf) — **r.** : Robert Hossein.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

VEDOVELLA, La — **r.** : Silvio Siano - **s.** e **sc.** : S. Siano, Salvatore Ciuffini - **f.** : Domenico Paolercio - **m.** : Marcello Gigante - **mo.** : S. Siano - **int.** : Margaret Lee (Susy), Félix Marten (Corrado), Alberto Bonucci (Caputo), Umberto D'Orsi (Chianese), Peppino De Filippo (il sindaco), Piero Gerlini, Aroldo Tieri, Alfredo Rizzo, Riccardo Billi, Dolores Palumbo, Giacomo Furia, Jean-Marc Tennberg - **p.** : P.A. Mec / Radius Productions - **o.** : Italia-Francia, 1964 - **d.** : regionale.

VIALE DELLA CANZONE, Il — **r.** **s.** e **sc.** : Tullio Piacentini - **voce commento** : Antonietta Fiorito - **f.** (Eastmancolor) : Federico Zanni - **m.** : Sandro Brugnolini - **vignette animazione** : Jet Film - **int.** : Marisa Solinas, Bobby Solo, Nini Rosso ed altri 24 cantanti di musica leggera - **p.** : Asacam - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

WALL OF NOISE (Il muro dei dollari) — **r.** : Richard Wilson - **s.** : da un romanzo di Daniel Michael Stein - **sc.** : Joseph Landon - **f.** : Lucien Ballard - **m.** : William Lava - **scg.** : Hilyard Brown - **mo.** : William Ziegler - **int.** : Suzanne Pleshette (Laura Rubio), Ty Hardin (Joel Tarrant), Dorothy Provine (Ann Conroy), Ralph Meeker (Matt Rubio), Simon Oakland (Johnny Papadakis), Jimmy Murphy (Bud Kelsey), Murray Matheson (Jack Matlock), Robert F. Simon (Dave McRaab), George Petrie (Harrington), Jean Byron (signora Harrington), Fred Carson (Adam Kasper), Bill Walker (Money), Napoleon Whiting (predicatore) - **p.** : Joseph Landon per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Warner Bros.

WINNETOU II (Giorni di fuoco) — **r.** : Harald Reinl - **s.** : da un romanzo di Karl May - **sc.** : Harald G. Petersson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Ernst W. Kalinke - **m.** : Martin Böttcher - **scg.** : Vladimir Tadej - **mo.** : Hermann Haller - **c.** : Irms Pauli - **int.** : Lex Barker (« Mano di ferro »), Pierre Brice (Winnetou), Anthony Steel, Karin Dor, Eddi Arent, Mario Girotti, Renato Baldini, Klaus Kinski - **p.** : Preben Philipsen per la Rialto / Jadran Film, Atlantis Film - **o.** : Germania Occid., Jugoslavia-Italia, 1964 - **d.** : Atlantis Film.

WYOMING OUTLAW - Vedi **SANTA FE STAMPEDE.**

« **X », THE MAN WITH THE X-RAY EYES (L'uomo dagli occhi a raggi X)** — **r. :** Roger Corman - **m. :** Les Baxter - **scg. :** Daniel Haller - **eff. spec. :** Butler-Glouner Ins. - **mo. :** Anthony Carras - **altri int. :** John Dierkes (predicatore), Lorrie Summers (ballerina), Vicki Lee (la giovane paziente), Kathryn Hart (signora Mart), Carol Irey (l'anziana paziente) - **d. :** Sidis (regionale).

Vedere giudizio di Dario Mogno a pag. 102 e altri a pag. 111 del n. 7-8, luglio agosto 1963 (Festival di Trieste).

YEARS OF LIGHTNING, DAY OF DRUMS (Anni di luce, giorni di lutto) — **r. :** Bruce Herschensohn - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 117 e dati a pag. 120 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

YOUNG FURY (I lupi del Texas) — **r. :** Christian Nyby - **s. e sc. :** Steve Fisher - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Haskell Boggs - **m. :** Paul Dunlap - **scg. :** Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo. :** Marvin Coil - **int. :** Rory Calhoun (Clint McCoy), Preston Pierce (Tige McCoy), Virginia Mayo (Sara), Linda Foster (Sally Miller), Lon Chaney, jr. (Bartender), William Bendix (Blacksmith), Richard Arlen (sceriffo Jenkins), Reg Parton (assistente sceriffo), Jay Ripler (Slim), John Agar (Dawson), Bob Biheller (Biff), Kevin O'Neal (Curly), Dal Jenkins (Sam) - **p. :** A. C. Lylas per la A. C. Lyles Productions / Paramount - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Paramount.

Riedizioni

ACROSS THE WIDE MISSOURI (Il cacciatore del Missouri) — **r. :** William A. Wellman - **mo. :** John Dunning - **d. :** Euro.

Vedere altri dati a pag. 31 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

BANDIDO (Bandido !) — **r. :** Richard Fleischer - **s. e sc. :** Earl Felton - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Ernest Laszlo - **m. :** Max Steiner - **scg. :** John Martin Smith - **mo. :** Robert Golden - **int. :** Robert Mitchum, Usrula Thiess, Gilbert Roland, Zachary Scott, Rodolfo Acosta, Henry Brandon, Douglas Foxley, José Torvay, Victor Junco, Alfonso Sanches-Tello, Arturo Manrique, José A. Espinosa, Margarito Luna, Miguel Inclan, José Muñoz, Manuel Sanchez Navarro, Antonio Sandoval, Alberto Pedret - **p. :** Robert L. Jacks per la Bandido Production-U.A. - **o. :** U.S.A., 1956 - **d. :** Dear-U.A.

BRANDED (Il marchio di sangue) — **r. :** Rudolph Maté - **s. :** dal romanzo « Montana Rides » di Evan Evans - **sc. :** Sydney Boehm, Cyril Hume - **f.** (Technicolor) : Charles Lang - **m. :** Roy Webb - **scg. :** Hans Dreier, Roland Anderson - **mo. :** Doane Harrison, Alma Macrorie - **c. :** Edith Head - **int. :** Alan Ladd, Mona Freeman, Charles Bickford, Joseph Calleja, Robert Keith, Peter Hanson, Selena Royle, Tom Tully, John Berkes, Milburn Stone, Martin Garralaga, Edward Clark, John Butler - **p. :** Mel Epstein per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** regionale.

BRAVADOS, The (Bravados) - **r. :** Henry King - **d. :** Dear-Fox.

Vedere dati a pag. 76 del n. 1, gennaio 1959.

CAN-CAN (Can-Can) — **r. :** Walter Lang - **d. :** Dear-Fox.

Vedere dati a pag. 91 del n. 1, gennaio 1961.

DARK CITY, The (La città nera) — **r. :** William Dieterle - **s.** Larry Marcus - **sc. :** Joseph M. Lucas, Larry Marcus - **adatt. :** Ketti Frings - **f. :** Victor Milner - **m. :**

Franz Waxman - **scg.** : Hans Dreier, Franz Bachelin - **mo.** : Warren Low - **int.** : Charlton Heston, Lizabeth Scott, Viveca Lindfors, Dean Jagger, Don De Fore, Jack Webb, Ed Begley, Harry Morgan, Walter Sande, Mark Kenning, Mike Mazurki - **p.** : Hal Wallis per la Hal Wallis Prod.-Paramount - **o.** : U.S.A., 1950 - **d.** : regionale.

DESPERADOES, The (Desperados) — **r.** : Charles Vidor - **s.** : Max Brand - **sc.** : Robert Carson - **f.** : George Meehan e Allen M. Davey - **m.** : John Leipold - **scg.** : Lionel Banks - **mo.** : Gene Havlick - **int.** : Randolph Scott, Glenn Ford, Claire Trevor, Evelyn Keyes, Edgar Buchanan, Guinn Williams, Porter Hall, Bernard Nedell, Edward Pawley, Glenn Strange, Raymond Walburn, Irving Bacon, Ethan Laidlaw, Joan Woodbury, Charles Whittaker, Chester Clute - **p.** : Harry Joe Brown per la Columbia - **o.** : U.S.A., 1943 - **d.** : regionale.

DOWN THREE DARK STREETS (Squadra investigativa) — **r.** : Arnold Laven - **s.** : dal romanzo « Case File, F.B.I. » dei fratelli Gordons - **sc.** : i fratelli Gordons, Bernard C. Schoenfeld - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Paul Sawtell - **scg.** : Edward S. Haworth - **mo.** : Grant Whytock - **int.** : Broderick Crawford, Ruth Roman, Martha Hyer, Marisa Pavan, Casey Adams, Kenneth Tobey, Gene Reynolds, William Johnstone, Harlan Warde, Jay Adler, Myra Marsh, Suzanne Alexander, Claude Akins, Joe Bassett, Dede Gainor, Alexander Campbell, Alan Dexter, Larry Hudson - **p.** : Arthur Gardner e Jules V. Levy per la Challenge - Edward Small Presentation - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : regionale.

ENEMY BELOW, The (Duello nell'Atlantico) — **r.** : Dick Powell - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Morando Morandini e dati a pag. 68 del n. 4, aprile 1958.

FEMMES S'EN BALANCENT, Les (Lemmy Caution, operazione dollari, già **Operazione dollari)** — **r.** : Bernard Borderie - **s.** : da un romanzo di Peter Cheyney - **sc.** : B. Borderie, Jacques Vilfrid, - **f.** : Jacques Lemare - **m.** : Paul Misraki - **scg.** : René Moulaert - **mo.** : Jean Feyte - **int.** : Eddie Constantine, Nadia Gray, Dominique Willms, Jacques Castelot, Robert Berri, Robert Burnier, Dario Moreno, Gil Delamare, Dominique Bukar, Georgette Anys, Nicholas Vogel, Francis Perrot, Emilio Carrer, Guy Henri, Isabelle Eber, Anne-Marie Mersen, Ariane Lancelle, Christiane Paray, Martine Alexis, Luce Aubertin - **p.** : C.I.C.C. - S.N. Pathé Cinema - **o.** : Francia, 1953-54 - **d.** : regionale.

FIESTA (La matadora) — **r.** : Richard Thorpe - **s.** e **sc.** : George Bruce, Lester Cole - **f.** (Technicolor) : Sidney Wagner, Charles Rosher, Wilfrid M. Cline - **m.** : Johnny Green - **scg.** : Cedric Gibbons, William Ferrari - **mo.** : Blanche Sewell - **int.** : Esther Williams, Akim Tamiroff, Ricardo Montalban, John Carrol, Mary Astor, Cyd Charisse, Fortunio Bonanova, Hugo Haas, Alan Napier, Frank Puglia, Joey Preston, Jean Van, Los Bocheros - **p.** : Jack Cummings per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1947 - **d.** : regionale.

GUNFIGHTER, The (Il fuorilegge del Texas, già **Il romantico avventuriero)** — **r.** : Henry King - **s.** : William Bowers e Andre De Toth - **sc.** : W. Bowers, William Sellers - **f.** : Arthur Miller - **m.** : Alfred Newman - **scg.** : Lyle Wheeler, Richard Irvine - **mo.** : Barbara McLean - **int.** : Gregory Peck, Helen Westcott, Millard Mitchell, Jean Parker, Karl Malden, Skip Homeier, Anthony Ross, Verna Felton, Ellen Corby, Richard Jaeckel, Alan Hale jr., David Clarke, John Pickard, B.G. Norman, Angela Clarke, Cliff Clark, Jean Inness, Eddie Ehrhardt, Albert Morin, Kenneth Tobey, Ferris Taylor, Eddie Parkes, Michael Brandem, Hank Patterson, Mae Marsh, Credda Zajac, Anne Whitfield, Kim Spalding, Harry Shannon, Houseley Stevenson, James Millican, William Vedder, Ed Mundy - **p.** : Nunnally Johnson per la 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1950 - **d.** : Unidis.

HOMME ET L'ENFANT, L' (Missione segretissima, già **Creature del male) — r. :** Raoul André - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 77 del n. 12, dicembre 1957.

LONE STAR (Stella solitaria) — r. : Vincent Sherman - **mo. :** Ferris Webster - **d. :** regionale.

Vedere altri dati a pag. 31 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

LONELY MAN, The (L'uomo solitario) — r. : Henry Levin - **scg. :** Hal Pereira, Roland Anderson - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e altri a pag. 50 del n. 7, luglio 1957.

LUSTY MAN, The (Jeff Texas, il temerario, già **Il temerario) — r. :** Nicholas Ray - **s. :** Claude Stanush - **sc. :** Horace McCoy, David Dortort - **f. :** Lee Garmes - **m :** Roy Webb - **scg :** Albert S. D'Agostino, Alfred Herman - **mo :** Ralph Dawson - **int :** Susan Hayward, Robert Mitchum, Arthur Kennedy, Arthur Hunnicutt, Frank Faylen, Walter Coy, Carol Nugent, Maria Hart, Lorna Thayer, Burt Mustin, Karen King, Jimmy Dodd - **p :** Jerry Wald per la Wald-Krasna Production - **o :** U.S.A., 1952 - *d* **:** regionale.

MAGNIFICENT MATADOR, The (Il grande matador) — r : Budd Boetticher - **s. :** B. Boetticher - **sc. :** Charles Lang - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Lucien Ballard - **m. :** Raoul Kraushaar - **mo. :** Richard Cahoon - **int. :** Maureen O'Hara, Anthony Quinn, Manuel Rojas, Richard Denning, Thomas Gomez, Lola Albright, William Brooks-Ching, Eduardo Noriega, Tony Caruso, Lorraine Chanel, Jesus Solorzano, Rafael Rodriguez, Joaquin Rodriguez « Cagancho », Antonio Velazquez, Felix Briones, Nacho Treviño, Jorge « Ranchero » Aguilar - **p. :** Edward L. Alperson e Carroll Case per la E.L. Alperson Prod.-Renown - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

MARE DI GUAI, Un — Programma comprendente 4 comiche di Charlie Chaplin (Charlot) : **ONE A. M. (Charlot rientra tardi** o **Charlot nottambulo) — r. s.** e **sc. :** Ch. Chaplin - **f. :** William C. Foster e Rollie Totheroh - **int. :** Ch. Chaplin - **p. :** Mutual, 1916 - **POLICE - r. s.** e **sc. :** Ch. Chaplin - **f. :** Rollie Totheroh - **int. :** Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, James T. Kelley, John Rand, Leo White, Billy Armstrong, Bud Jamison, Fred Goodwins - **p. :** Essanay, 1916 - **SHANGHAIED (Charlot marinaio) — r. s.** e **sc. :** Ch. Chaplin - **f. :** Rollie Totheroh - **int. :** Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, John Rand, Billy Armstrong, Paddy McGuire, Leo White, Fred Goodwins - **p. :** Essanay, 1915 - **THE JITNEY ELOPEMENT — r. s.** e **sc. :** Ch. Chaplin - **f. :** Rollie Totheroh - **int. :** Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, - **p. :** Essanay, 1915 - **commento :** Luciano Valle - **voce :** Giorgio Matteucci - **m. :** Piero Umiliani - **d. :** Valiant (regionale).

MEN IN WAR (Uomini in guerra) - r. : Anthony Mann - **scg. :** Frank Sylos - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello e altri dati a pag. 40 del n. 7, luglio 1957.

MONDO CANE — r. : Gualtiero Jacopetti - **d. :** Cineriz.

Vedere giudizio di Ernesto G Laura e dati a pag. 65 del n. 5, maggio 1962.

OCEAN'S ELEVEN (Colpo grosso) — r. : Lewis Milestone - **d. :** Warner Bros.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati a pag. 101 del n. 1, gennaio 1961.

OPERATION MAD BALL (Proibito ai militari, già **Off Limits) — r. :** Richard Quine - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 55 del n. 3, marzo 1958.

PARDNERS (Mezzogiorno di... fifa) — **r.:** Norman Taurog - **s.:** Jerry Davis basato su di un racconto di Mervin J. Houser - **sc.:** Sidney Sheldon - **f.** (Vistavision, Technicolor): Daniel L. Fapp - **m.:** Frank De Vol - **scg.:** Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.:** Archie Marshek - **int.:** Dean Martin, Jerry Lewis, Lori Nelson, Jackie Loughery, John Baragrey, Jeff Morrow, Agnes Moorehead, Lon Chaney jr., Mickey Finn, Philip Tonge, Douglas Spencer, Bob Steele, Milton Frome, Richard Ahearn, Lee Van Cleef, Stuart Randall, Scott Douglas, Jack Elam - **p.:** Paul Jones per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** Paramount.

PASSAGE DU RHIN, Le (Il passaggio del Reno) — **r.:** André Cayatte - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 27 e dati a pag. 36 del n. 8-9, agosto-settembre 1960.

POCKETFUL OF MIRACLES, A (Angeli con la pistola) — **r.:** Frank Capra - **d.:** Dear-U.A.

Vedere dati a pag. (20) e giudizio di Leonardo Autera a pag. (21) del n. 3, marzo 1962.

PROUD AND PROFANE, The (Anche gli eroi piangono) — **r.:** George Seaton - **s.:** dal romanzo di Lucy Herndon Crockett - **sc.:** G. Seaton - **f.** (Vista-Vision): John F. Warren - **m.:** Victor Young - **scg.:** Hal Pereira, Earl Hedrick - **mo.:** Alma Macrorie - **int.:** William Holden, Deborah Kerr, Thelma Ritter, Dewey Martin, William Redfield, Ross Bagdasarian, Adam Williams, Marion Ross, Theodore Newton, Richard Shannon, Peter Hansen, Ward Wood, Ray Stricklyn, Robert Morse, Geraldine Hall, Evelyn Cotton, Ann Morriss, Nancy Stevens, Lorayne Brox, Don Roberts, Don House, Bob Kenaston, Taylor Measom, Jack Richardson, Freeman Morse, George Brenlin, Anthony Moran - **p.:** William Perlberg per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** regionale.

RACERS, The (Destino sull'asfalto) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal romanzo di Hans Ruesch - **sc.:** Charles Kaufman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Joe Mc Donald - **m.:** Alex North - **scg.:** Lyle Wheeler, George Patrick - **mo.:** James B. Clark - **int.:** Kirk Douglas, Bella Darvi, Gilbert Roland, Cesar Romero, Lee J. Cobb, Katy Jurado, Charles Goldner, John Hudson, George Dolenz, Agnes Laury, John Wengraf, Richard Allan, Mel Welles, Francesca De Scaffa, Norbert Schiller, Paul J. Cesari, Gene Darcy, Mike Dengate, Peter Brocco, Stephen Bekassy, June McCall, Frank Yaconelli, Ina Anders, Gladys Holland, Ben Wright, James Barrett, Chris Randall, Anna Cheselka, Joe Vitale, Salvador Baguez, Eddie Le Baron, Peter Norman, George Givot, Carleton Young - **p.:** Julian Blaustein per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

RIDE CLEAR OF DIABLO (La mano vendicatrice) — **r.:** Jesse Hibbs - **s.:** Ellis Marcus - **sc.:** George Zuckerman - **f.** (Technicolor): Irving Flassberg - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Bernard Herzbrun, Robert Boyle - **mo.:** Edward Curtiss - **int.:** Audie Murphy, Dan Duryea, Susan Cabot, Abbe Lane, Russell Johnson, Paul Birch, William Pullen, Jack Elam, Lane Bradford, Mike Regan, Denver Pyle - **p.:** John W. Rogers per l'Universal-International - **o.:** U.S.A., 1953-54 - **d.:** Universal.

RUN OF THE ARROW (Sioux in guerra, già La tortura della freccia) — **r.:** Samuel Fuller - **d.:** Unidis (regionale).

Vedere dati a pag. 80 del n. 12, dicembre 1957.

SMOKE SIGNAL (Segnale di fumo) — **r.:** Jerry Hopper - **s.** e **sc.:** George F. Slavin e George W George - **f.** (Technicolor): Clifford Stine - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **c.:** Bill Thomas - **mo.:** Milton Carruth, Eddie Broussard - **int.:** Dana Andrews, Piper Laurie, Rex Reason, Wil-

liam Talman, Gordon Jones, Milburn Stone, Douglas Spencer, William Schallert, Bill Phipps, Bob Wilke, Pat Hogan, Peter Coe - **p. :** Howard Christie per la Universal-Int. - **o. :** U.S.A. 1954-55 - **d. :** regionale.

SNOWS OF KILIMANJARO, The (Le nevi del Chilimangiaro) — r. : Henry King - **s. :** dal romanzo di Ernest Hemingway - **sc. :** Casey Robinson - **f.** (Technicolor) : Leon Shamroy - **m. :** Bernard Herrmann - **scg. :** Lyle Wheeler, John S. De Cuir - **mo. :** Barbara McLean - **cor. :** Antonio Triana - **int. :** Gregory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner, Hildegarde Neff, Leo G. Carroll, Torin Thatcher, Ava Norring, Helene Stanley, Marcel Dalio, Vincent Gomez, Richard Allan, Leonard Carey, Paul Thompson, Ivan Lebedeff, Emmett Smith, Victor Wood, Bert Freed, Agnes Laury, Janine Grandel, Monique Chantal, John Dodsworth, Charles Bates, Lisa Ferraday, Maya Van Horn, Nicole Regnault - **p. :** Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** Paramount.

SOLDIER OF FORTUNE (L'avventuriero di Hong Kong) — r. : Edward Dmytryk - **mo. :** Dorothy Spencer - **d. :** Dear-Fox.

Vedere altri dati a pag. 32 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

TAP ROOTS (La quercia dei giganti) — r. : George Marshall - **s. :** dal romanzo di James Street - **sc. :** Alan LeMay e Lionel Wiggam - **f.** (Technicolor) : Lionel Lindon, Winton C. Hoch - **m. :** Frank Skinner - **scg. :** Alexander Golitzen - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Van Heflin, Susan Hayward, Boris Karloff, Julie London, Whitfield Connor, Ward Bond, Richard Long, Arthur Shields, Griff Barnett, Sandra Rogers, Ruby Dandridge, Russel Simpson - **p. :** Walter Wanger per l'Universal-Int. - **o. :** U.S.A., 1948 - **d. :** regionale.

3 : 10 TO YUMA (Quel treno per Yuma) — r. : Delmer Daves - **d. :** Ceiad-Columbia.

Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. 36 del n. 1, gennaio 1958.

TRUE STORY OF JESSE JAMES, The (La vera storia di Jess il bandito) — r. : Nicholas Ray - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Cesare Castello e dati a pag. 53 del n. 5, maggio 1957.

WIND CANNOT READ, The (Il vento non sa leggere) — r. : Ralph Thomas - **d. :** Rank.

Vedere giudizio di Gianfranco Poggi a pag. 39 e dati a pag. 45 del n. 1, gennaio 1959.

WORLD IN HIS ARMS, The (Il bostoniano, già Il mondo nelle mie braccia) — r. : Raoul Walsh - **s. :** dal romanzo di Rex Beach - **sc. :** Borden Chase, Horace McCoy - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m. :** Frank Skinner - **scg. :** Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen - **mo. :** Frank Gross - **int. :** Gregory Peck, Ann Blyth, Anthony Quinn, John McIntire, Andrea King, Carl Esmond, Eugenie Leontovich, Sig. Ruman, Hans Conried, Bryan Forbes, Rhys Williams, Bill Radovich, Gregory Gay, Henry Kulky - **p. :** Aaron Rosenberg per l'Universal-Int. - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** regionale.

Allegato a « Bianco e Nero », anno XXVI, n. 9, settembre 1965.